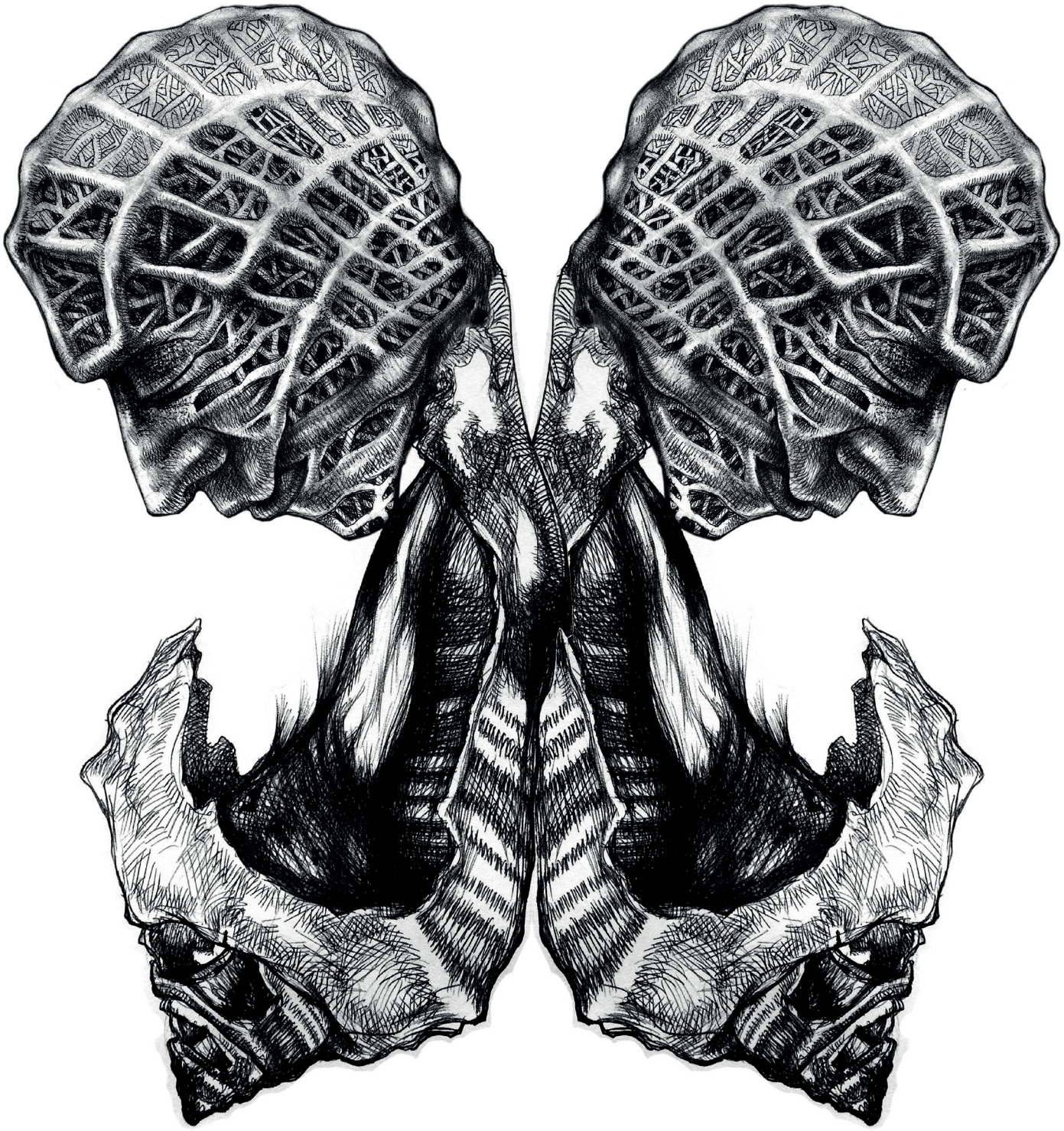
UPsalōn

N. 13
Revista Estudiantil
de la Facultad de Artes y Letras
Universidad de La Habana



Orientalismo • Poéticas • Darío Fo • *Decolonizar la Universidad*

índice

Dossier: Miradas al Oriente

De cómo se hicieron amigos la katana y el revólver Colt 45 — 5 — Celia Rodríguez Tejuca, Nils Longueira Borrego

El manga en el panorama sociocultural japonés — 9 — Yudith Vargas Riverón

Oriente en la pintura romántica española — 14 — Yelsy Hernández Zamora

Poesía

Los intentos — 20 — Eloy Costa Arias

Confabulaciones

Siempre supe que iba a ver a alguien morir — 23 — Yohannia Pérez Valdés

Traducciones

Darío Fo: «Nacimiento del juglar» — 25 — Iledys González

Ensayos

Homenaje — 28 — Darío García Luzón

José Ángel Valente: nada más que variaciones en la red — 31 — Adriana Rodríguez

Travelling

Al oeste del infierno hay un hombre muerto — 35 — Mario Espinosa

Reseñas

Antigonón o el arte de triunfar en el lodo — 40 — Claudia Bofill

Interpretando partituras de Dagobhis Dopazo — 43 — Berta Carricarte

Catálogo — 45

Decolonizar la universidad. La *hybris* del punto cero y el diálogo de saberes — Santiago Castro-Gómez

Colaboradores — 51

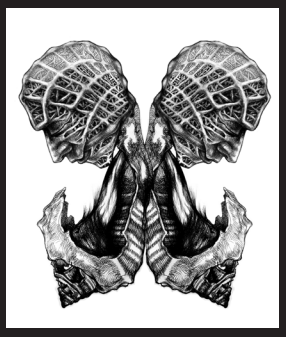


Ilustración de cubierta
Ernesto Gómez

Dirección
Darío García Luzón
Nils Longuiera Borrego

Edición
Adrian Valdés

Consejo de redacción
Celia Rodríguez Tejuca
Adriana Rodríguez
Claudia Bofill

Diseño
Camila González Rodríguez

Ilustraciones
Ernesto Gómez
Camila González Rodríguez
Otto Lamela
Roberto Roiz

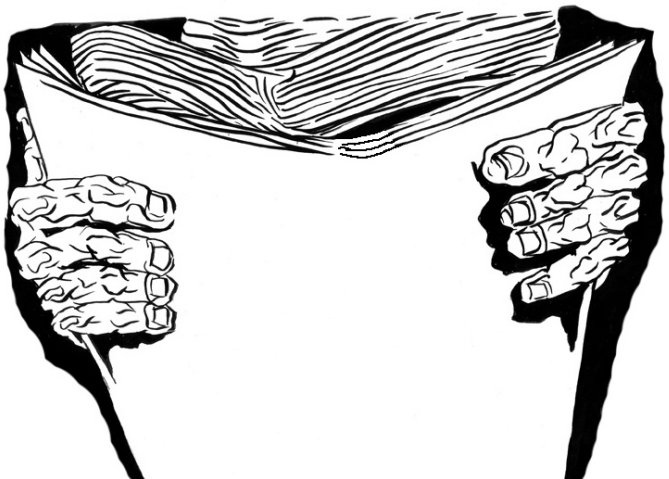
Consejo asesor
Rogelio Rodríguez Coronel
José Antonio Baujín
Astrid Santana
Jamila Medina
Carlos Aníbal
Haydée Arango
Camila Valdés León
Juan Manuel Tabío
Ariel Camejo
Leonardo Sarría

Redacción
Facultad de Artes y Letras
Universidad de La Habana
Edificio Dihigo, Zapata y G
La Habana, Cuba

upsalon@fayl.uh.cu

Editorial

Upsalón desteje láminas del Este y suda el oro de su Averno. Habiendo descendido, quiere entender las refracciones y entrega sus lentillas a un mar de imágenes crecidas. Número maldito, de transiciones, en él la tinta pierde su anhelado ritmo. Caído en esas sombras, ejercitó su fuerza en lo invisible y ahora se avisa desde una eléctrica fiebre. Trozo de imagen macerada entre las furnias, esta revista es una herida: hay un hilo tanático y otro de reverencia sembrado en la sutura de sus páginas. Sabemos, en lo que testifica su entusiasmo, no la copa de líquido mármol sino un extraño pulso inextinguible.



De cómo se hicieron amigos la katana *y el* revólver Colt 45

Celia Rodríguez Tejuca y Nils Longueira Borrego

I. Nuestro espacio, nuestro tiempo

Desde hace varias décadas, el tema de la globalización y su impacto en las expresiones culturales locales, se ha convertido en uno de los principales puntos de debate y reflexión en la agenda teórica y artística internacional; el discurso postcolonial fundamentalmente busca penetrar y diseccionar las verdaderas condiciones de las culturas que viven un «después» del *status* colonial y los dispositivos de dominación que se establecieron en el pasado colonial y se prolongan, renuevan y re-crean en el presente postcolonial. No obstante, la polaridad local-global empieza a desdibujarse como antagonismo, y cada vez se muestra más la necesidad de aceptar la existencia de una globalización de la cultura occidental euro-estadounidense (y sobre todo de la estadounidense), que de negar desesperadamente un hecho muy concreto.[1]

Esa globalización incuestionable, propia de la postmodernidad, se apoya en no poca medida en el ascenso de los *mass media* y su producción cultural para las grandes masas. Gracias a estos medios se puede no solo exportar y extender (desde los centros hegemónicos económica, política y culturalmente) estándares de vida, patrones culturales y modelos económicos; sino también el propio medio, el mecanismo de funcionamiento de la instancia mediática y los modos de construir un sistema que, semejante al que sirve de prototipo, permita continuar el proceso de exportación y, a su vez, devolver hacia el emisor volúmenes significativos de información y ganancias.

Este fenómeno crea una interesante interacción y negociación de productos simbólicos y formas culturales, que es mucho más importante para el proceso de globalización que los intercambios económicos. Este flujo se caracteriza porque si bien los productos exportados son impuestos y asumidos desde la periferia como «superiores» e «ideales», llega un momento en que, por una parte, la contaminación es tal que muchas veces se termina enriqueciendo el producto penetrante; mientras que, por otra, se crea un espacio de libertad en el cual, gracias a las propias características de la era postmoderna, todos los significantes pueden ser armados y desarmados, intervenidos, carnavalizados y canibalizados, puestos a disposición de una intención cualquiera sin demasiadas restricciones en los significados profundos. Asimismo,

> En la sociedad de consumo postmoderna, todo es, pues, de cierto valor; de manera similar, todo carece, por eso, de todo valor. El significado [también] podría ser construido arbitrariamente mediante nuestra interpretación dinámica y creativa; el significado construido también podría ser deconstruido de la misma manera. Esto es probablemente una consecuencia necesaria de la sociedad postmoderna orientada a la pluralidad.[2]

De este modo, podemos asistir, cuando se manejan de manera inteligente los hipotextos, a la deconstrucción del propio mecanismo de dominación, a su utilización contra sí mismo, a su manejo para fusionar una tradición local con una cultura globalizada, fusión llevada a cabo según estos códigos, de tal suerte que nada se devalúe, se someta o se incline; antes bien, se puede articular algo propio en un «discurso a través de todas las máscaras y las voces almacenadas en el museo imaginario de una cultura que ya es global».[3] Lo popular se vuelve hacia los medios masivos y se fusiona con la cultura de masas; el arriba y el abajo, las diferencias entre «alta» cultura y «baja» cultura, entre arte y entretenimiento, entre producto artístico y mercancía, se diluyen en un espacio

dialogal nuevo que puede ser lo uno y lo otro, nefasto y feliz, pero que, en última instancia, existe y es mejor aprender a vivir con ello... y a utilizarlo favorablemente.

II. *Sukiyaki Western Django*, Takashi Miike y la pluralidad discursiva

La incorporación del relato fílmico que propone Takashi Miike en *Sukiyaki Western Django* (2007) al espacio de los *mass media* impone un proceso de hibridación de códigos narrativos y visuales provenientes de la impronta de Occidente y del legado oriental. El término híbrido adquiere nuevas connotaciones en el contexto culturológico, mientras que mantiene características precisas de su origen. De la biología conserva la cualidad de los nuevos organismos de ser más fuertes y productivos; sin embargo, a diferencia de los híbridos animales que suelen resultar estériles, los productos culturales híbridos -y este en particular- manifiestan el carácter vivo de la cultura, de su constante proceso de autocreación y reproducción, pues el «progreso social incluye el perfeccionamiento de las formas funcionales de la cultura, la invención de nuevas formas que actúan eficazmente».[4]

La consecución de un resultado híbrido tiene, en este caso, el propósito de buscar la integración de todos los componentes del nuevo orden formulado y la regulación de las tensiones latentes que pueden surgir dentro de este sistema. Así se desarrolla una negociación que permite la coordinación de los códigos provenientes de ambos focos culturales, los cuales en su mayoría han coexistido separadamente con significados más o menos concomitantes, pero nunca se habían puesto en contacto en una misma plaza de producción sígnica. De este modo, se efectúa un acto comunicativo consciente, derivado de la voluntad de evitar el aislamiento y de generar un mapa lingüístico-conceptual básico que permita, más que el mero intercambio de información, el surgimiento de una nueva comunidad imaginada, de trato horizontal y directo, donde la mirada del otro quede anulada por el imperativo del «nosotros» como nueva cultura global en génesis.

> El asunto está en que el cambio de las formas del trato y de la técnica de las comunicaciones debe ir acompañado de la correspondiente reinterpretación de los objetivos mismos del trato, de un aumento de la cultura humanística espiritual; sólo sobre la base de esta última es posible el aprovechamiento de las posibilidades informacionales que se abren gracias a la técnica.[5]

En *Sukiyaki*... este mecanismo de apropiación de elementos occidentales y orientales se anuncia desde la primera escena que sirve como prólogo al relato. La desmesura con la que el director ha colocado a un Tarantino, en traje y situación de *cowboy* clásico, saboreando un plato de *sukiyaki* sobre un fondo evidentemente montado para la situación, que deja ver el sagrado Monte Fuji en un cielo de azules degradados y derivados en rojo, cual estampa de Utagawa Hiroshige, resulta un gesto desbordado hacia la concreción de una mentira excesivamente maquillada,

pero apetecible. En efecto, a lo largo del filme existe por momentos cierto carácter escenográfico y un tono teatral en las expresiones que recuerda los famosos rostros climáticos del *kabuki*. Se refuerza el sentido de estar consumiendo algo falso, revestido de simulacro, pero que a su vez devela una notable espontaneidad.

Los ambientes en el film participan en esta hibridación visual, siempre manteniendo un extraño clima de organicidad, donde la mixtura se envuelve de naturalidad. La entrada al lugar en que se desarrolla la historia está marcada por una *tori*, puerta que en el shintoismo señala el inicio de un espacio sagrado de fuerzas naturales míticas; así se nos anuncia la existencia de algún misterio por revelar al interior de este pueblo; en el ambiente del mismo se intercambian casas del estilo *western* norteamericano con edificios que recuerdan la arquitectura vernácula japonesa. Asimismo, la dirección de arte se ha esforzado en el diseño de decorados con motivos de raigambre oriental, tanto en los vanos de madera, como en los grandes murales ubicados al interior de las salas de reuniones de ambos bandos. Incluso, la disposición de los interiores de estos recintos bien pudiera recordar las plantas abiertas y libres de las casas japonesas, de cierto minimalismo intrínseco.

Al circular con el nombre de *Sukiyaki Western Django* por las pantallas del mundo, poco tarda el espectador

medio en percibir que no estamos en presencia de un *western* tradicional, género que constituye «una leyenda fundacional, el mito de creación que los Estados Unidos como toda civilización se autoconstruye para apoyar su propia idea de progreso»,[6] ni siquiera de su «variante manierista»,[7] el *western spaghetti*, de la cual se toma el referente fílmico de Sergio Corbucci *Django*; sino de una versión que duplica el acto de apropiación y se condimenta con ingredientes originarios del ya no tan lejano Japón y con un huevo ingerido por una sierpe que intenta desacertadamente escurrirse en el desierto.

Las deudas cinematográficas de la película respecto a su antecedente italiano solo son en el orden temático, quizás le deba más a la tradición de secuelas que se produjo luego de su primera versión de 1966. Lo que sí conserva es ese carácter afirmativo del género, la voluntad de colocar como protagonista un paradigma de héroe, que sirva como imagen-guía en un nuevo sistema de valores conscientemente creado.

Es en extremo interesante cómo en este filme se combinan significantes diversos de un mismo significado, tanto en lo tocante al sujeto guerrero como al sujeto heroico. En el caso del primero, encarnado por el jefe del clan Genji, Yoshitsune, se combinan elementos icónicos que proviene del *western* norteamericano e italiano con otros procedentes de la Edad Media japonesa. Así, tenemos un *cowboy* con katana y pistola, que desprecia a los samuráis y promulga el no miedo a la muerte. Este mismo personaje, en el combate final del filme, desprecia el revólver y se decanta por la katana para librar el combate más importante, haciendo un guiño a la cultura tradicional, por mucho que pretendan presentarlo como un cliché de Miike. Por otra parte, en la construcción del personaje negativo principal, Kiyomori, jefe del clan Heike, nos encontramos otra sutileza del director. Este sigue siendo cobarde, incapaz de dar la cara ante el peligro, actúa contra los códigos morales básicos tanto occidentales como japoneses al asesinar personas inocentes e intentar violar a una mujer luego de haber liquidado a su esposo un segundo antes. Y – aquí viene la genialidad– es fanático a la obra de teatro *Enrique VI* de William Shakespeare y se hace llamar por el nombre de ese monarca inglés. Miike vuelve a mezclar los referentes y los usa con poca inocencia, para construir el sentido que necesita. En este aspecto reside esa igualdad a la hora de fusionar discursos que otrora se hacía parecer, a la fuerza, antagónicos, construyendo un contra discurso que evapora las relaciones de superioridad entre una cultura y la otra, y con total desenfado se vale de ambas para armar su trama cognoscitiva particular.

Por último, en el héroe anónimo de la historia que usa las Colt 45 se fusionan el clásico *ronin*, a lo Toshiro Mifune, del género *chambara*[8] del cine japonés, con el vengador de los *western*, a lo John Wayne o Charles Bronson. Encarna al típico sujeto errante, que llega al pueblo por azar, que parece en principio un mercenario pero que termina aliándose con la causa justa, dejando entrever, bajo la rudeza, una especial sensibilidad. No obstante, este personaje posee una característica que lo aleja del de Corbucci: maneja las Colt, pero en última instancia los valores ancestrales de honor y ascetismo propios de los principios samuráis prevalecen por encima de todo. La tradición se mantiene, y la mantiene el que exteriormente remeda más a Charles Bronson que a Miyamoto Musashi, mientras que, en el filme, el que prefiere la katana y se acerca al ideal japonés de guerrero, prefiere pasar por encima de esos valores.

Otra vez los significantes se invierten, se juega con ellos, se los coloca en cualquier parte, pareciera que arbitrariamente, pero en realidad es una travesura que deja, en las estructuras profundas, todo en su lugar, preserva los valores locales y los transmite como si fueran producto de una penetración cultural occidental. En esto el director se conduce de modo en extremo sagaz, combina un acervo con el otro, lo identitario característico y lo contemporáneo expandido, la cultura popular y la industria cultural mundial; compone una pieza auténtica y viva, que funciona en ambas direcciones y para ambas exigencias, manteniendo vivo lo propio a fuerza de utilizar lo que se ha impuesto como universal, siempre homenajeando a ambos. Todo lo cual constituye una operación que roza lo perfecto. Así se logra crear un espacio tolerante donde la convivencia de textualidades sea predominante, porque «frente a la corriente de globalización cultural, nuestra estrategia debería ser, ante todo, adaptarnos a ella sin sacrificar nuestra identidad cultural nacional, y, después expandir nuestra comunicación cultural».[9]

Más allá del entorno de pueblo de oeste norteamericano, el móvil que sustenta la existencia de la realidad que se presenta en *Sukiyaki*...:la búsqueda de una veta de oro, las situaciones típicas de taberna y los duelos en el espacio público fundamental del pueblo; se puede afirmar que los resortes narrativos principales se apoyan más en la tradición del cine *chambara* japonés, y específicamente en la famosa película *Yojimbo* (1961), del más importante director de la historia del cine nipón, Akira Kurosawa. En dicho filme, ubicado en un período próximo al fin del Shogunato Tokugawa, también dos bandos se diputan el servicio de un guerrero en extremo habilidoso que ha llegado de improviso al lugar ofreciendo su asistencia al mejor postor. De este modo, Takashi Miike construye una leyenda que se reiterará a lo largo del filme sobre la rivalidad entre los Genji, identificados con el color blanco, y los Heike, con el rojo, clanes que existieron en la realidad histórica y que desarrollaron las Guerras Genpei.[10]

Lo curioso es que el director no pretende quedarse a merced de este pasado local; sino que busca otro referente de la historia occidental que engrane en su relato, la Guerra de las Rosas, conflicto bélico entre las casas reinantes de York, representada por la rosa blanca y la de Lancaster, por la rosa roja. Así logra disipar las demarcaciones históricas y culturales entre Estados Unidos, Inglaterra y Japón, como representantes de las tres masas continentales de mayor importancia. Si bien la búsqueda en lo pretérito es la única vía de ayudar a entender y afirmar el presente; el uso desmedido de anclajes históricos lejanos al lugar de procedencia del filme hace que el pasado quede solo como un referente, al cual se alude indirectamente, «se ve gradualmente cercado, y poco a poco totalmente borrado,

tras lo cual sólo nos quedan textos»,[11] que se pueden superponer naturalmente sin provocar mayores estragos, como en este caso.

Miike se apropia de este antecedente desde una óptica tanto paródica como simbólica. En el primer caso, se coloca el personaje de Kiyomori con su obsesiva relación con *Enrique VI*. Por otra, se encuentra las rosas que cultiva el infante resultado de la combinación de la joven Genji y su pareja Heike. A todos es conocido el carácter sagrado y simbólico de la naturaleza para las religiones orientales y de gran impacto en la identidad japonesa como son el shintoísmo y el budismo zen, pero lo que jamás esperaría un espectador es encontrar una alusión directa a la Rosa Tudor, resultante de la comunión de las casas inglesas, compuesta por ambos colores. En la narración de *Sukiyaki*..., estas rosas son un objeto preciado, producto del amor, al punto que la madre del niño arriesga y pierde su vida en su pretensión de salvar las flores de la catástrofe. Es una clara alegoría al sacrificio que comporta toda lucha por el mantenimiento del equilibrio entre contrarios, armonía que se expresa en la belleza del florecimiento.

En el desenlace el filme es elocuente. El tesoro, el gran cofre de oro, se desmaterializa en metáfora. La riqueza reside en la naturaleza, y ya se ha visto el profundo significado simbólico que para la cultura japonesa esta posee: es intocable, no se puede robar. Este tesoro nos ancla en el valor de la tradición, a la existencia de fuerzas y *kamis*[12] que protegen la perdurabilidad de las leyes que rigen el devenir del mundo. Detrás del vaquero y de la matanza, subyace un profundo sentido místico (¿religioso?) de respeto hacia esas leyes, que se transmiten de generación en generación gracias a ese mismo respeto. El panorama se muestra esperanzador, el tesoro está a salvo, el héroe lo ha dejado intacto para el niño que se concibe como el futuro: la tradición será continuada.

Pero Heihachi, futuro Django, es el fruto de la voluntad de dos integrantes de estos clanes enemigos de unirse y pasar por encima de las nociones de pertenencia e identidad puras. Y este niño híbrido, medio Heike medio Genji, pero fértil, es el que queda para garantizar la seguridad del tesoro de la aldea y, por transitividad, de su riqueza trascendental. La condición híbrida, que supone la creación de un espacio «entre-medio de las designaciones de identidad, se torna el proceso de la interacción simbólica, el tejido conectivo que construye la diferencia entre lo alto y lo bajo, entre negro y blanco»[13], y de este modo se «impide que las identidades en los extremos se fijen en polaridades primordiales»[14]. La asimilación, la propuesta dialogal, termina perdurando por encima de los moldes rígidos, y de la misma manera se pudiera perfectamente hacer un *zoom out*, y desde una perspectiva mucho más general encontrar la metáfora sobre los fenómenos culturales actuales. Pareciera que Takashi Miike coincide en que es necesario «un sitio para negociar no una modernidad/Occidente pura, ni siquiera un no Occidente puro, sino una combinación simultánea de ambos»,[15] en que Django es un samurái con Colts, en que en el oeste puede vivir cualquiera y en que Quentin Tarantino, por muy *cowboy* que sea, también disfruta su *sukiyaki*. **UP**

1 Como bien recuerda el teórico chino Leo Ching : «Se está ampliamente de acuerdo en que, aunque no hay algo así como una cultura global, hay, en verdad, una globalización de la cultura», en Leo Ching, «Globalizando lo regional, regionalizando lo global: la cultura de masas y el asiatismo en la era del capitalismo tardío», *Criterios*, n. 33, La Habana, 2002, p. 265.

2 Wang Ning, «Posmodernidad, poscolonialidad y globalización. Una perspectiva china», *Criterios*, n. 33, La Habana, 2002, p. 207.

3 Fredric Jameson. «El posmodernismo como Lógica cultural del capitalismo tardío», *Selección de Lecturas. Teoría de la Cultura Artística II. Posmodernidad: Arte y Cultura*, Carlos Simón Forcade y Hamlet Fernández (comps.), La Habana, p. 85.

4 Elmar V. Sokolov. «Las funciones básicas de la cultura», *Criterios*, Selección y traducción del ruso Desiderio Navarro, vol. 2, Centro Teórico-Cultural Criterios, La Habana, 2009, p.78.

5 Ibídem, p.12.

6 Libia Pérez y Abel Arcos. «Héroe negro, terciopelo turquesa», *Cinecubano*, n. 188, La Habana, p. 111.

7 Ídem.

8 Este es un término onomatopéyico japonés que designa un género cinematográfico específico de Japón que engloba historias de guerreros samuráis y ninjas en el contexto feudal de esa nación. Gozó de gran auge durante las décadas del cincuenta, sesenta y setenta del pasado siglo. Entre los directores más importantes que lo cultivaron podemos citar a Akira Kurosawa, Hideo Gosha, HiroshiInagaki, Masaki Kobayashi y Kaneto Shindo.

9 Wang Ning, ob. cit, pp. 215-216.

10 Esta guerra tuvo lugar aproximadamente entre los años 1180 y 1185 entre los dos clanes más poderosos del Japón antiguo: los Minamoto y los Taira. La denominación de Genji y Heike proviene de los kanjis que los identifica. Los Minamotos, que resultaron vencedores, serían los Genji y los Heike sería la denominación que correspondería a los Taira. Esta guerra marcó el tránsito en la historia de Japón hacia el período feudal, el fin a la Era Heian y el comienzo del Shogunato Kamakura.

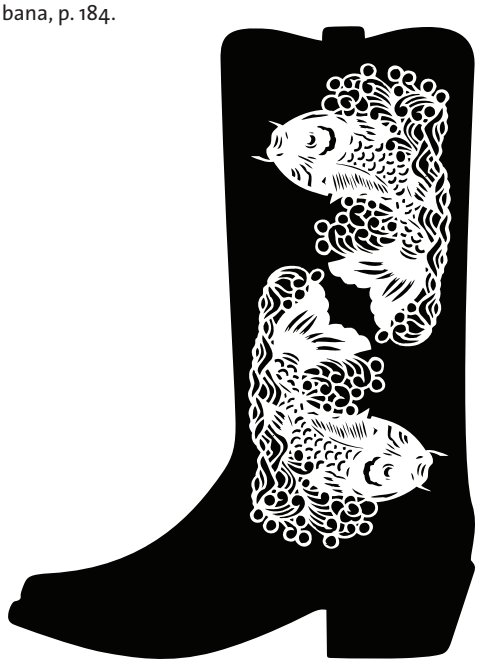
11 Ibídem, p. 86.

12 Son los espíritus sagrados que son adorados en la religión shintoísta, generalmente están asociados a elementos naturales. Pueden corresponder a lugares muy específicos o a fenómenos naturales más generales.

13 Homi K. Bhabha, *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Buenos Aires Manantial, 2002, p. 6.

14 Ídem.

15 A. Raghuramaraju, «Reconsiderando a Occidente», *Criterios*, n. 36, La Habana, p. 184.



El Manga en el panorama socio-cultural japonés

Yudith Vargas Riverón

La proyección del *manga* en el contexto de las historietas tanto en Japón como a nivel global, lo convierten en un estilo ampliamente difundido e imitado por artistas de varios países. ¿Qué fenómeno explica la raigambre del género en su patria de origen? ¿Cómo entender su expansión a otros territorios? ¿Cuáles condicionantes históricas moldearon su apariencia hasta su actual visualidad?

La respuesta parece radicar en la tradición pictórico-gráfica nipona, distinguida por la sobreabundancia de manifestaciones centradas en la representación exhaustiva de elementos icónicos. Este hecho convierte a la cultura japonesa en una fuente inagotable de símbolos artísticos que responden a un esteticismo centrado en la claridad del dibujo, la linealidad precisa y la estilización de las formas que pueden prescindir del cromatismo sin perder un ápice de originalidad y belleza. Siendo así, el *manga* responde a fórmulas representacionales ancestrales que se remontan al siglo XII.

Popularmente conocidos como *chojugiga*, los rollos ilustrados que presentaban animales en actitudes humanas, estaban dirigidos a satirizar ciertos comportamientos y situaciones propios de la sociedad nipona del momento. Su autor, el monje Toba no Sojo, dejó establecidas algunas de las características pictóricas del *manga* moderno: simplicidad y soltura lineal, preferencia por el blanco y negro, tramas dramáticas donde –no obstante– tienen cabida el humor, la sátira social y reflexiones sobre temáticas complejas de la naturaleza humana.

El *chojugiga* no empleaba viñetas y globos de textos para acompañar las situaciones recreadas y en cambio el ilustrador colocaba en la esquina superior derecha los comentarios a propósito de la escena[1] en cuestión. Estas eran pródigamente consumidas por la población, que encontraba no solo una distracción en su lectura, sino también una válvula escapista ante las vicisitudes cotidianas y un subrepticio instrumento para burlar las rígidas normas socio-políticas de la época. Los variados temas comprendían desde la política hasta el erotismo. Pese a esto, hoy día solo se conservan ejemplares de la vertiente satírica de animales y un volumen ilustrado de *Genji Monogatari* –segunda novela en la historia de este género literario– de la autora Murasaki Shikibu.

Varias centurias más tarde, los artistas del *ukiyo-e* incorporaron a las estampas elocuentes textos que explicaban las situaciones representadas. En esta tendencia se inscribe la pieza *Kinkin Sensei Eiga no Yume* (*El sueño de esplendor del maestro del oro dorado*, 1775) de Harumachi Koikawa, posible antecedente del *manga* moderno.[2] Sin embargo, décadas después Katsushika Hokusai (1760-1849) dejó acuñado el término *manga* en referencia a su serie de quince volúmenes «Hokusai Manga». Publicado en 1814, el creador caricaturizaba la clase aristocrática y *samurái*. Aun cuando ya este tipo de dibujos era de extendido consumo popular, la historieta japonesa estaba emergiendo en pleno siglo XIX influida a no dudar por la producción gráfica de origen europeo que gozaba de prestigio en el país del sol naciente.[3]

En este sentido, la presencia en Japón del ilustrador de prensa Charles Wirgman (Inglaterra, 1835-1891) fue vital para la historia y desarrollo del *manga*. A su llegada a la nación asiática en 1862 como corresponsal del *Ilustrated London News*, fundó la revista *Japan Punch*, primera publicación en tierra nipona cuyas páginas exhibían caricaturas e historietas sencillas de autores nacionales y foráneos. Si bien en las ilustraciones prevalecía el estilo pictórico británico, los temas y personajes eran íntegramente japoneses.

Por su parte, el francés George Bigot (1860-1927) creó en 1887 una revista de corte similar a *Japan Punch*. Inspirado en los *chojugiga* de Toba, llamó a la publicación *Tobae*.[4] De manera general, este tipo de publicaciones favoreció la adopción de características occidentales en las caricaturas de Japón, elemento que trascendió al *manga* moderno. El sincretismo cultural, perceptible en dicho género gráfico, tiene su punto de partida en estas iniciativas editoriales que marcaron un rasgo importante del *manga*: la inclinación por representar situaciones ajenas al contexto socio-cultural japonés sin desatender la tradición nacional, las evidentes características fenotípicas de los personajes y el uso de terminología procedente de idiomas extranjeros incorporada –sin conflictos– a la lengua nacional.

En 1905, Kitazawa Rakuten creó *Tokyo Puck*, primera publicación japonesa que se interesó en la historieta con diálogos. Anteriormente, las ediciones similares solo presentaban historias con alguna aclaración o nota humorística; la iniciativa de Rakuten consignaba los textos a pie de página sin agraviar la zonas del dibujo. A pesar del «estatismo» visual, pronto fueron comercializadas con gran

éxito de público. De esta forma emergió la sorprendente popularidad del *manga* en la sociedad japonesa.

Las décadas del veinte y treinta del siglo XX se caracterizaron por tanteos estéticos poco significativos, amén del incremento del *manga* destinado al público infantil. Durante la Segunda Guerra Mundial, si bien disminuyó la producción, el *manga* permaneció en el gusto de la población a través del *kamishibai*. Dicho artista escénico narraba a toda voz la historia mientras mostraba viñeta a viñeta las ilustraciones a un multitudinario público aglomerado en parques y plazas.[5]

En la postguerra fue necesario abaratar los costos de producción debido a la desfavorable situación económica que atravesaba el país. Una de las medidas tomadas por los editores fue imprimir en blanco y negro en papel de baja calidad. Este hecho, lejos de abatir la popularidad del género, la incrementó en tanto se erigió en vehículo escapista ante la depresión económica y social luego de la ocupación norteamericana. Japón, territorio nunca antes ocupado en ningún conflicto bélico, encontró en el *manga* un espacio de originalísima proyección artístico-cultural donde enaltecer la moral vencida y exaltar la gloria pasada de los samuráis. Durante la segunda mitad del siglo XX, Japón se incorporó con entusiasmo a un profundo proceso de modernización para romper con centurias de autoaislamiento del desarrollo industrial mundial. Así, pretendía superar las trazas de complejos de inferioridad latente tras su fracaso en la guerra, a la vez que occidentalizaba sus centros urbanos.

En este período nació el *shojo manga*, representativo dentro de la historieta japonesa de corte romántico (y en ocasiones, erótico) que compitió con las obras estadounidenses de similar factura. Su importancia radica en que fue creado por mujeres, convirtiéndose en uno de los géneros más populares en Japón y en el primer ejemplo de un sector de la industria editorial gráfica donde imperaban las féminas. Por otra parte, marcó una de las características que identificarían a los personajes del *manga*: los grandes y expresivos ojos. Las noveles creadoras se inspiraron en los llamativos ojos de las muñecas occidentales y en los dibujos animados estadounidenses de Walt Disney para establecer este peculiar diseño ocular. Además, el *shojo* abordaba temas más complejos, indagando en la relación entre la vida y muerte, el amor entre parejas homosexuales, la soledad y la incomunicación humanas, los procesos de maduración psicológica, el destino, etc.

En los ochenta y noventa, el *manga* se popularizó en Estados Unidos y Francia,[6] debido al impacto del largometraje *anime Akira* (1988) basado en el *manga* homónimo de 1982 de Katsuhiro Otomo (quien también dirigió la cinta). Gracias a la fortuna crítica y económica de la historieta y película de Otomo, fuera de Japón comenzaron a interesarse en los valores de ambas manifestaciones niponas. Este momento marcó la segmentación pródiga del *manga* en disímiles sub-estilos que satisficieron las expectativas más exigentes y su inmersión en el mercado internacional. En la actualidad, su influencia desborda los límites de Asia para adentrarse en el gusto de una población heterogénea culturalmente.

Caracterización y significaciones del *manga* en la cultura popular japonesa[7]

Con una sólida historia plena de obras contundentes, el *manga* hoy forma parte de la rica cultura popular nipona. De hecho, ha sido vocero eficiente en la consolidación de un imaginario particular sobre Japón, sus habitantes y, sobre todo, su cultura. No obstante, la temprana génesis del grafismo japonés se remonta al siglo VII y está vinculada a un santuario budista.

En el año 607, fue edificado el templo Horyuji de Nara, una de las antiguas capitales niponas. El recinto ardió en un incendio décadas más tarde. No obstante, fue reconstruido durante el siglo VIII. Horyuji es la estructura de madera más antigua del mundo, y durante unas reparaciones en

1935 se descubrió en las vigas del techo caricaturas de animales, personas y representaciones fálicas exageradas que algunos expertos consideran los primeros ejemplos de caricaturas japonesas. Las dosis de humor de las imágenes y la soltura del dibujo son un antecedente de las *chojugiga* de Toba, que igualmente utilizaban la sátira y el humor como mecanismo discursivo.

Ya desde el siglo XII, estas producciones burlescas eran del agrado de los japoneses de la época. Al respecto, se ha afirmado: «*Contrary to popular Western belief, the Japanese are a very comical people who loves jokes and funny stories. The stereotypical images of the Japanese worldwide are based on the assumption that they are serious, reserved, diligent, determined, successful, and rigid*».[8]

A su vez, está ligado a la producción de *ukiyo-e* durante el Período Edo (1603-1868), manifestación de la cual asimiló el tratamiento delicado del dibujo, las temáticas diversas, los caprichosos encuadres, y además, el trabajo repartido entre un grupo de artistas. Para el creador asiático la gloria personal, el sello individual, el «genio» privado no fue tan ansiado como para su contraparte occidental. Por ello, abundan delicadas y bellas obras de arte de carácter anónimo a lo largo de la historia artística de Asia. Ahora bien, este sentimiento se traslada al *manga* y las figuras individuales cuentan con un grupo de talentosos ayudantes que contribuyen en la realización del medio.

A su vez, el gusto por el blanco y negro, los contrastes entre espacios vacíos y recargados, la caprichosa disposición espacial y la exploración de mundos suprahumanos está ligado a las doctrinas de las principales religiones del Japón: el *sinto* y el budismo *zen*. La contemplación de la naturaleza, el aprovechar el «aquí y ahora», el gusto por formas simplificadas pero de profunda espiritualidad y elegancia, son fundamentos que dominan la estética artística nipona.

La suma de estas cualidades es perceptible en el *sumiye*.[9] Esta pintura evitaba toda clase de colores y buscaba la comunión del artista consigo mismo y la naturaleza. Rechazaba los elementos anecdóticos y concentraba su fuerza expresiva en las formas sencillas. El *manga* bebe de esta tradición al preferir el blanco y negro y la claridad del dibujo.

Por otra parte, el uso del idioma cobra vital importancia para el cabal desarrollo del *manga*. El corazón de una cultura yace en su lengua; en el caso japonés, va a estar presente acompañando las acciones, otorgando expresividad y dramatismo la historia gráfica. El empleo de onomatopeyas, por ejemplo, incita el subconsciente de los lectores y los conecta con la trama. Las características propias –y sumamente complejas– del idioma japonés resultan vitales para entender el apego de los japoneses al *manga*.

Compuesto por varios alfabetos (más bien «silabarios») de disímiles procedencias (*kanjis* o ideogramas chinos, *katakana* para palabras de origen occidental y *hiragana* para vocablos japoneses) la lengua nipona permite que un mismo ideograma o palabra pueda ser leído y entendido de dos maneras diferentes. La forma *kun-yomi* (lectura japonesa) y *on-yomi* (lectura influida por la pronunciación china) posibilitan al lector «mirar» los ideogramas –estilizadísimos dibujos lineales– al tiempo que «leen» el «sonido» que estos dicen. Por ejemplo, el *kanji* para «belleza» o «bello» puede leerse como *bi* o como *utsukushii*. En resumen «la gimnasia mental que el cerebro realiza al leer manga o kanji es parecida»[10], o sea, los japoneses son capaces de leer –y captar– dibujo y texto como un todo.

En un nivel conceptual más específico, la visualidad del *manga* –y el *anime*– tiene su génesis en la estética *kawaii*.[11] Este concepto se traduce en la apariencia infantil, bonita y afable de los personajes del *manga* en todos los géneros, incluso los más «oscuros» y de aspecto menos «dulce». Para los japoneses, la belleza se transcribe en delicadeza, lozanía, pulcritud y sencillez. Estos símbolos son adoptados por el *manga* y se muestran en una estética identificable: la dulzura de los personajes –sobre todo los femeninos– propone un ideal de elegancia y refinamiento dictada a las japonesas por antiquísimos códigos morales budistas por una parte, y por otra, de apariencia física establecidos por la moda actual.

De hecho, «el manga ha operado como productor de fenotipos que sirven para conducir a la mujer idealizada por diferentes espacios que marcan una identificación sociocultural [...] La estetización de la mujer dentro de los límites de un argumento permite el control sobre la proyección de un deseo, muy masculino, sobre lo que debe ser una dama».[12]

Además, el *manga* asume códigos o símbolos visuales que recrean o transmiten diferentes estados anímicos o psicologías de los personajes y situaciones en general. Por ejemplo, las gotas de sudor denotan exasperación, el sombreado lineal en rostros pálidos significa sobresalto o miedo, para representar la ira se marca una vena con forma de «X» en la sien del personaje, para indicar el movimiento violento de los objetos o el desplazamiento rápido de las escenas se recrean disímiles líneas en el fondo de la viñeta y a un personaje de precaria moral se le agregan –por lo general– espejuelos empañados o se le empequeñece el tamaño de los ojos como atributo de su cinismo.

Es esta la respuesta a los diseños edulcorados propios del *manga*. Imposibles de concretar en la vida real, el *manga* resuelve entonces esculpir la historia y los personajes para establecer un molde ideal ajustable al gusto del público nacional. Más que una estrategia mercantil, el *manga* refleja la búsqueda de una autenticidad cultural capaz de alimentar una vida espiritual más gratificante.

Conclusiones

El consumo de *manga* responde a una necesidad de entretenimiento que ha contribuido a construir un universo socio-cultural y una imagen específica sobre Japón y su cultura. El *manga* abarca todos los géneros y públicos: se inclina por la ciencia-ficción y la exploración de temas ligados a la relación hombre-tecnología, el regodeo en las relaciones personales –incluidas las manifestaciones del sexo-erotismo–, la presentación detallada de situaciones violentas, el aprovechamiento de las potencialidades expresivas y críticas del humor. A todo ello súmese la audaz

aceptación y asimilación de las influencias extranjeras tanto en su visualidad como en los argumentos.

Por otra parte, una cualidad significativa del manga es la capacidad para traducir en imágenes su contenido. Sin apenas uso de textos (o diálogos) quien consume estas historias gráficas percibe la carga dramática a partir del rostro de los personajes, su gestualidad, el vestuario que utilizan. «Decir más con menos» es una máxima que guía a los realizadores del medio. Además, describen complicados sentimientos íntimos que se bifurcan en una intrincada red temporal: la sofisticada estructura cronológica mezcla los recuerdos retrospectivos y las fantasías con el momento presente eludiendo la dramaturgia aristotélica.

A su vez –como todo producto artístico-cultural– el *manga* está íntimamente relacionado con entorno social que lo produce y en el cual circula. Las temáticas románticas y de ciencia-ficción intentaban enunciar el renacimiento del país tras la vergonzosa derrota en la Segunda Guerra Mundial. Por ello, los argumentos se basaban en el Apocalipsis, la muerte y la destrucción en alusión metafórica a los bombardeos nucleares en Hiroshima y Nagasaki. La renovación ansiada por la sociedad nipona se expresa en los valores del sacrificio y la generosidad, en el empleo de tecnología avanzada, en la confianza en la robótica no como enemiga del Hombre sino como cómplice de su desarrollo psicosocial, industrial y cultural. A no dudarlo, son cuestiones distintivas del *manga* en todas sus variantes, incluso en aquellas que toman el sexo como excusa adecuada a la catarsis social.

Desde el punto de vista formal se rige por particulares criterios estéticos. Un diseño expresivo y estilizado, aparejado a una mayor ilusión cinética, constituye la base distintiva del *manga*; así pues, los grandes y vidriosos ojos, la gestualidad, los rostros diamantinos de diminutas bocas y narices respingadas, sistematizan el contenido visual de los personajes en las historietas niponas. Además se apoya en las posibilidades técnico-expresivas del lenguaje cinematográfico. La simulación de ángulos de cámara, el empleo de diferentes escalas de plano, la hiperbolización gestual, son elementos que otorgan gran dinamismo a las representaciones en esta tendencia pictórico-literaria.

Así pues, el *manga* se nutre de tradiciones, prácticas, simbolismos y pensamientos ancestrales nipones, que son interpretados como procesos de apropiación e interpretación entre un milenario mundo religioso y una vida citadina altamente tecnificada. Además, el devenir histórico y las experiencias culturales japonesas han organizado un modo de hacer historietas *manga* –no necesariamente antagónico al occidental– pero sí con características de identidad propia que son igualmente asumidas por una parte importante de la historieta hecha fuera de este territorio insular.

Por lo general, el *manga* expone ideales, comportamientos y situaciones no socialmente aceptadas como fórmula para quebrantar estrictas normas o valores sociales. Tal es el caso del *manga* erótico; cómodo en su cometido crítico y producto cultural contemporáneo del país asiático. Cargado de un sentido estético y estilístico, el *manga* apunta a un público heterogéneo. Al orientarse a mercados segmentados y bien definidos, su clasificación se torna difusa y compleja de aprehender. Desde su aparición, se convirtió en un mecanismo comunicativo de ideas que aglutinó nuevos valores socio-culturales en el panorama social japonés. Por otra parte, la inclusión del *manga* dentro del legado patrimonial, demostró las potencialidades de un estilo de gobierno más inclusivo, moderno y flexible que en períodos anteriores.

En resumen, el *manga* constituye en sí mismo un sistema simbólico de representación, a la vez que comporta un método de comercialización y distribución de un imaginario sobre Japón, su sociedad y su cultura. Hoy, el manga trasciende su país de origen para inspirar serias reflexiones sobre la impronta de la industria del entretenimiento en la cultura popular a nivel global. Estos elementos complejizan la propuesta discursiva del *manga* y lo coloca en insospechados niveles de construcciones semánticas. Sus leyes formales, temáticas y estéticas los distinguen de producciones similares foráneas y los acerca, en cambio, a la cultura popular japonesa.

Clasificaciones del *manga*[13]

La industria del *manga* está concebida para satisfacer todos los gustos. Los realizadores del medio tienen en cuenta factores como la edad, género y hasta la orientación sexual del público al cual va dirigida. Series para niños, chicas, chicos, adultos, *et al* que abarcan un amplísimo espectro temático, son parte del día a día del japonés promedio. De modo general, puede subdividirse en los estilos o géneros siguientes:

Kodomo: está encaminado al público infantil. Las tramas ponen de relieve la importancia de la amistad, la sinceridad, la disciplina. No expone secuencias violentas y su visualidad tiende a caricaturizar los rasgos de los per-

sonajes. Entre las más famosas se encuentran *Doraemon* y *Pokemon*.

Shonen: significa literalmente en japonés «chico». Orientado a los adolescentes varones. Las ilustraciones son realistas y presentan situaciones de acción, humor y drama. Puede abarcar varias temáticas, aunque la fantasía y la ciencia-ficción son las más recurrentes. Ejemplo de ello son *Dragon Ball*, *Naruto* y *One Piece*.

Shojo: traducido como «chica» en lengua japonesa. Creado por mujeres, está dirigido a las adolescentes y jóvenes. De temática variada, se interesa en resaltar las complicaciones del amor, los procesos psicológicos de maduración, etc. El diseño es muy estilizado y pone énfasis en la expresividad de los grandes ojos. No rehúye la representación de situaciones eróticas de gran candidez. *Sailor Moon*, *Chobits* y *Candy Candy* son ejemplos representativos de esta tendencia.

Seinen: satisface las expectativas del público adulto. Puede abarcar temáticas realistas, de monstruos, futuristas o históricas. El dibujo no es tan estilizado y tiene preferencia por lo grotesco. Se distingue por su narrativa directa y casi cinematográfica. Presenta escenas de mucha violencia y contenido erótico, incluso sexo explícito. Son muy populares los manga *Berserk*, *Gantz* y *Claymore*.

Josei: orientado a mujeres adultas. Presenta situaciones cotidianas donde las protagonistas siempre son mujeres. *Nana* es el más célebre *josei* dentro de Japón.

Spokon: manga de temática deportiva. Su diseño es semejante al shonen. *One out*, *Slam Dunk* y *Capitán Tsubasa* son las más afamadas dentro del género.

Harem: visualmente se parece al *shojo*. Por lo general, el protagonista es un chico acosado por un grupo de jovencitas. Presenta situaciones humorísticas y un erotismo solapado. El *manga Love Hina* es representativo de este estilo.

Mecha: historia protagonizada por grandes *robots*. De carácter futurista y post-apocalíptico, no obstante trasmite sentimientos optimistas con respecto al ser humano. *Mazinger Z* y *Neon Genesis Evangelion* son de las más aclamadas por el público.

Yon-koma: «cuatro viñetas» es la forma nipona de referirse al *manga* cómico. Tanto el estilo como los temas son muy diversos. Comprende parodias de series para niños, humor para reír, y crítica social. El dibujo es muy simple y tiende a la exageración en las proporciones y a la simplificación de las líneas.

Hentai: en lengua nipona significa «perversión», «transformado», «rareza», «anormalidad». Para los japoneses, el *manga-anime hentai* no es todo aquel de manifiesto contenido erótico-sexual, sino una parte del conjunto del *manga-anime* erótico. Así pues, entienden por *hentai* aquellos donde se muestren situaciones consideradas anormales, extrañas, inauditas, fuera de lo estimado «socialmente aceptable».[14] En Occidente, curiosamente, denominamos *hentai* a todo el *manga-anime* pornográfico. **UP**

1 Apréciese la temprana inclinación nipona por el consumo de historias o imágenes pictóricas.

2 Kinko Ito, «A History of Manga in the Context of Japanese Culture and Society», *The Journal of Culture and Society*, vol. 38, n. 3, 2005, pp. 456-574.

3 Ídem.

4 «e» es «pintura» o «dibujo» en japonés; así significaría «dibujos de Toba».

5 Cabe señalar la presencia de las artes escénicas y cinematográficas en esta etapa. El creador japonés, ante las dificultades, acomodaba su obra a las circunstancias y la confluencia de géneros lejos de provocar conflictos, enriquecía el panorama cultural. Es por ello que tan arraigado está el manga-anime en la tradición socio-cultural japonesa.

6 En estos países, los manga son publicados como libros y editados con mayor calidad y cantidad que los comics locales.

7 Cfr.: Kinko Ito, «A History of Manga in the Context of Japanese Culture and Society», *The Journal of Culture and Society*, vol. 38, n. 3, 2005, pp. 456-574.

8 Ídem.

9 Pintura abocetada en negro y blanco. Se realizaba a partir de pocas pinceladas de tinta muy líquida.

10 Takeshi Yoro, «Los japoneses y los manga», *Revista Nippon*, Tokyo, n. 4, marzo, 2010, p. 9.

11 Literalmente significa «bonito» en japonés.

12 Mario Javier Bogarín Quintana, «Kawaii. Apropiación de objetos en el fanático de manga y anime», *Revista Culturales*, n. 13, enero-junio, 2011, pp. 63-84.

13 Cfr.: Ana Daneri, *El anime y el manga: el nuevo kimono de la representación de Japón* (Versión digital).

14 Entiéndase situaciones que involucren monstruos, criaturas futuristas, terror, perversiones sexuales, etc.

Oriente en la pintura romántica europea. La orientalización de España

Yelsy Hernández Zamora

Es en Oriente donde debemos buscar el romanticismo supremo.
Friedrich Von Schlegel

En marzo de 1798, un ambicioso general francés de 29 años decidió asumir la riesgosa misión de invadir el norte de África y el Mediterráneo oriental, con el objetivo de imponer en la región un dominio colonial bajo el poderío de Francia, que afectaría las rutas comerciales de su declarado enemigo, el Reino Unido, con sus colonias en la India. Su intención de convertirse en un Alejandro Magno moderno o un redivivo Julio César, le impulsó a emprender la conquista de Siria y Egipto, este último con una inestable situación por la falta de control que el imperio otomano ejercía en el país, y que el general valoraba como su gran oportunidad. Fue así cómo, dos meses después, el joven Napoleón Bonaparte zarpó al frente de sus tropas desde el puerto de Tolón con rumbo a Alejandría.

Conjuntamente con sus más de treinta mil soldados, le acompañó un grupo de alrededor de ciento cincuenta científicos y artistas de diversas disciplinas, que no solo reflejarían en sus estudios las acciones del ejército durante la campaña y las glorias del líder militar, sino que, sobre todo, debían documentar los monumentos hallados que ilustraban la magnificencia del Egipto antiguo y las diferentes facetas de su vida contemporánea.

Resulta significativo el elevado número de científicos enrolados en esta expedición. Sin embargo, no se trató de una selección azarosa o condicionada exclusivamente por el interés de Napoleón. Hacia finales del siglo XVIII, el afán de conocer espacios y culturas exóticos ganaba popularidad en Europa; especialmente, las antigüedades egipcias provocaban la curiosidad y el ansia de acercarse al esplendor perdido de la que fuera una de las más grandes civilizaciones,[1] entonces en total decadencia. Así, los creadores y eruditos que desembarcaron en Egipto dedicaron sus esfuerzos a reproducir en sus detallados dibujos capiteles, esculturas y templos; a trazar mapas en los que se localizaron los accidentes geográficos más relevantes del territorio, acompañados de planos de impresionantes conjuntos arquitectónicos; a describir minuciosamente costumbres, vestuarios y prácticas del Islam; a reflejar paisajes, plantas y animales típicos. Los estudiosos, hurgadores en el pasado y el presente, disfrutaron de su fascinación por un imperio egipcio que renacía ante sus ojos, tratando de recoger todo el atractivo natural y cultural que observaban. De tal modo que, aunque el ambicioso sueño de Napoleón culminó en el fracaso un año después de iniciada la campaña, desde 1809 hasta 1824 vio la luz *Description de l'Égypte ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Egypte pendant l'expedition de l'armée française,*[2] monumental compilación de textos e imágenes en veinte volúmenes.

La incursión de Napoleón en Egipto trajo consigo las visiones sobre su cultura ofrecidas por artistas como Dominique Vivant-Denon, Antoine-Jean Gros o Anne-Louis Girodet, y el nacimiento de la egiptología, especialmente a partir de las investigaciones de Jean-François Champollion. Estos hechos, unidos posteriormente a la guerra de Grecia por su independencia contra Turquía y la conquista de Argelia por los franceses en 1830, también asumidas como acontecimientos importantes por los aficionados y estudiosos del «Oriente», constituyen los hitos que alimentaron a lo largo del siglo XIX el afiebrado imaginario construido por Europa acerca de las culturas asiáticas, y que motivaron el recurrente empleo de imágenes y temas asociados a este «otro» universo, convertidos en estereotipos, en el arte decimonónico.

El enfoque defendido en la *Description de l' Égypte...*, basado en un acercamiento racional al Oriente como objeto de estudio, susceptible de ser sometido, por un lado, a disecciones metodológicas o categorizaciones y, por tanto, a simplificaciones superficiales que conllevan un proceso de generalización y homogeneización; por otro lado, a fantasías, impresiones e imágenes subjetivas de esa realidad, constituye la esencia misma del orientalismo, tradición de pensamiento que construyó una visión del Oriente como entidad «otra», diferente y opuesta a Occidente, dicotomía bajo la cual subyacen relaciones de poder y que tiene en el orientalismo su

manifestación «como una suerte de proyección y deseo de dominio occidentales en el Oriente.»[3]

La marca del orientalismo tuvo una importancia trascendental para el desarrollo de la producción artística occidental, al constituir motivo de inspiración fundamentalmente para numerosas obras literarias y, especialmente, pictóricas, que recogieron y reprodujeron su consecuente concepción del Oriente como sinónimo de alteridad y diferencia. En este sentido, bajo el término «orientalista» se ha acuñado también a estas obras y a los artistas que las produjeron.

Romanticismo y orientalismo

Aunque el orientalismo pictórico se extiende hasta inicios del siglo XX, fue durante el romanticismo que alcanzó su mayor impacto. La literatura de viajes y las obras de ficción y poesía elaboradas por escritores de alto reconocimiento, constituyeron la referencia principal para los pintores, ávidos de beber de nuevas fuentes de inspiración, y, junto con la pintura, fue una de las vías más efectivas para transmitir la imagen exotizada de los territorios antes mencionados, asentada en el imaginario europeo. Desde las narraciones sobre sus viajes del barón François-René de Chateaubriand o de Gérard de Nerval, *Les Orientales* de Victor Hugo y los poemas de Lord Byron, *Le roman de la momie* de Théophile Gautier, o *Cuentos de la Alhambra* de Washington Irving, hasta los maravillosos lienzos de Eugène Delacroix, Jean-Auguste Dominique Ingres o John Frederick Lewis, a lo largo del siglo XIX el Oriente ejerció un atractivo singular sobre los artistas europeos e impulsó a muchos a conocer directamente esos espacios. Otros permanecieron en Europa y, allí, construyeron sus escenarios y personajes orientales, desde la distancia y la imaginación.

El concepto geográfico que maneja dicha construcción del Oriente está determinado por el particular contexto de posibilidades de intercambios entre las potencias europeas y los territorios asiáticos durante los siglos XVIII y XIX, así como por la interpretación de las relaciones históricas entre ambas regiones. Con la excepción de los centros comerciales o sitios precisos sometidos a dominio colonial, tanto los países de la zona más al este del Asia, virtualmente cerrados a Occidente hasta finales del siglo XIX, como aquellos del Asia central, apenas son representados dentro de la corriente orientalista. La creación artística se concentra en aquellas regiones por entonces más accesibles: la zona del Magreb, con especial énfasis en Marruecos y Egipto, Siria, Palestina y el Líbano. También abarca ciertos puntos europeos como Venecia, debido a la interacción histórica que durante siglos mantuvo con Turquía, o Andalucía, por su herencia árabe.[4]

De este modo, la cultura islámica se erige como la protagonista indiscutible de la creación de corte orientalista dentro del romanticismo. El Oriente, para el sujeto romántico, representaba la doble fuga espacio-temporal que caracteriza este movimiento. Por una parte, el viaje hacia destinos exóticos llenos de misterio, de aventura y de ensueño, alejados de la monotonía de los hábitos europeos y de la falta de incentivo para la creatividad. En este sentido, resulta ilustrativo el hastío de Flaubert y su proyección en el Oriente de la posibilidad de realización de sus aspiraciones: «Nací para ser emperador de la Conchinchina, para fumar en pipas de 36 toises, para tener seis mil mujeres y 1400 bardaches, cimitarras para hacer saltar las cabezas de las personas cuyo rostro me disguste, yeguas númidas, estanques de mármol; y no poseo más que deseos inmensos e insaciables, un aburrimiento atroz y bostezos continuos».[5] Por otra parte, el mito del Oriente como entidad inmutable, cuya cultura, fundamentalmente islámica, se había mantenido sin transformación alguna en el devenir del tiempo, permitía a los románticos revivir el pasado, volver a encontrar las raíces de las civilizaciones y de la sabiduría antiguas en las costumbres y tradiciones islámicas contemporáneas, de manera que el Oriente se asume eterno e inalterable, en oposición a un mundo europeo sometido a un turbulento proceso de cambios sociales, políticos y económicos.

La asociación entre antigüedad clásica e Islam se volvió un lugar común en la pintura del romanticismo y un medio para plasmar escenas de tema histórico inspiradas en lo que se esperaba conocer o se imaginaba de este universo «otro», seductor, enigmático y conservador del pasado. Así, Eugène Delacroix afirmaba en carta a un amigo durante su viaje a Marruecos en 1832: «Imagina, amigo mío, lo que significa ver acostados al sol, paseando en las calles, acomodando sus sandalias, a los personajes consulares, los Catones, los Brutos, a los que no falta el mismo aire desdeñoso que debieron tener los dueños del mundo».[6] Con una postura bastante más radical que aquella de Gautier, para quien el viaje al Oriente constituía una tarea igual de imprescindible que la usual pasantía en Italia que emprendían los artistas en el siglo XIX, Delacroix consideraba que el verdadero conocimiento sobre la antigüedad clásica solo podía provenir de la experiencia directa con el mundo musulmán en el norte de África o Palestina, proclamaba un cambio de paradigma en la enseñanza del arte, y se enorgullecía de haber arribado a tales alumbramientos:

> Los griegos y los romanos están allí a mi puerta: me he reído mucho de los griegos de David [...] Si la escuela de pintura insiste en proponer siempre como temas a los artistas jóvenes, como musas la familia de Príamo y Atrea, estoy convencido [...] de que infinitamente mejor sería para ellos ser enviados como grumetes a Barbarie en la primera nave, que fatigar por más tiempo la tierra clásica de Roma. Roma ya no está en Roma.[7]

Los viajes emprendidos por numerosos pintores orientalistas, en especial franceses e ingleses, se sustentan en este interés de invocar el pasado mediante sus telas y dibujos, siempre tras hacerle atravesar el tamiz de su sensibilidad propia y de su asumido imaginario.

Sin embargo, si una intención queda clara al confrontar sus obras y textos es, por encima de todo, la búsqueda de la representación lo más realista posible de ese pasado, dentro del cual ocupaban el más alto nivel

los temas religiosos. La exaltación de la fe cristiana característica del romanticismo condujo no solo al rescate de lo medieval, sino también a volverse hacia aquellos espacios donde había surgido y que constituían los escenarios donde se desarrollaban las narraciones de las *Escrituras*. El reconocido pintor francés Horace Vernet realizó un viaje a Argelia en 1833 que le llevó a concluir que los habitantes de este territorio procedían directamente de los pueblos bíblicos, de los cuales habían preservado intactas sus costumbres, tradiciones y leyes a través de los siglos. En respuesta a esta creencia hizo público en 1847, en lectura ante la Academia de Bellas Artes de París, su texto *Opinion sur certains rapports qui existent entre le costume des anciens Hébreux et celui des Arabes modernes*,[8] que influyó notablemente en la creciente vinculación entre la temática sagrada y una iconografía asociada al mundo oriental. Su obra *La túnica de José* (1853, Wallace Collection, Londres) constituye un claro ejemplo de esta interpretación, donde el realismo de la imagen del grupo de bereberes, con sus túnicas típicas y cayados, conspirando en el oasis, se impone, por encima incluso de la posible sacralidad del asunto. Para Vernet, Alexandre-Gabriel Decamps, Théodore Chassériau o William Holman Hunt, entre otros artistas, el viajar al Oriente para documentarse y representar a sus pueblos del natural les posibilitaría alcanzar mayor perfección en la realización de obras religiosas, género que mantenía su estatus de eslabón máximo dentro de la producción artística.

Un espacio «otro» de libertad y emoción, de manifestación de la subjetividad y la imaginación, *versus* el orden y la racionalidad heredados del paradigma del Siglo de las Luces, constituía para el sujeto romántico la esencia principal de sus búsquedas, y su arte debía ser capaz de traslucir esas inquietudes y conmover en la misma medida que la realidad le impresionaba. El Oriente islámico devino justamente la encarnación de ese espacio propicio destinado a la exaltación de la sensibilidad romántica, ese manantial originario desbordante no solo de sabiduría y costumbres de antaño, sino también de pasiones, violencia y placeres. Fue en un Oriente voluptuoso y salvaje donde los pintores europeos colocaron el ámbito de relajamiento de las convenciones sociales, sus deseos y fantasías que la estrecha moral burguesa de la época les impedía consumar y convertía en frustraciones. El ideal de rebeldía y liberación de ataduras del héroe del romanticismo, halló entonces en las escenas de enfrentamientos históricos, de guerreros nómadas en el desierto o de sangrientas matanzas, su expresión más definida y vital, de lo cual *La muerte de Sardanápalo* de Delacroix (1827, Museo del Louvre) o *Escena del desierto* de Eugène Fromentin (1868, Museo del Hermitage) son ejemplos trascendentales.

En esta línea, los artistas utilizaron igualmente imágenes de animales como simbolizaciones de los propios anhelos y visiones sobre ese mundo. En ocasiones se trata de fieras que no existen en estos territorios, lo que intencionalmente afirma el sentido extraño y exótico otorgado a esos espacios. «Existe también, en la representación de ciertos animales, una alusión metafórica de la nobleza y la libertad (los caballos), o la pasión desenfrenada, aunque natural, espontánea, incluso inocente (los leones o las panteras...). Del mismo modo están presentes las alusiones a la sobriedad y a la paciencia (los camellos), etc.»,[9] como demuestran las escenas de cacerías o de luchas entre caballos o tigres del propio Delacroix, o los paseos de manadas de camellos entre los imperturbables colosos egipcios de Jean-Léon Gérôme.

Pero quizás el tema más recurrente es el de la mujer en la intimidad del harén. Sustitutas de las Venus renacentistas y barrocas, las sensuales odaliscas en sus baños o lechos seducen al espectador con sus provocativos gestos y delicadas curvas, cubiertas de ricas telas y joyas. La imagen de una mujer sumamente erotizada, con su pose desenfadada, oportunamente ajena al ojo del que la observa, deja entrever la carga de frustraciones que imponía la moral puritana decimonónica[10] y permea, incluso, las representaciones de las figuras bíblicas femeninas.

En los deslumbrantes cuadros de Ingres o de Gérôme se aprecia la fascinación por el enigma que significa para estos pintores la mujer musulmana en su espacio de privacidad, donde suponen se revelan sus secretos y se transforma en la encarnación de una ansiada fantasía. Es esta también la manera que emplea Théodore Chassériau para construir sus sensuales mujeres antes y tras su viaje a Argelia y Marruecos, apreciables en toda su magnificencia en *Escena de harén o Dama mora en el baño* (1854, Museo de Bellas Artes de Estrasburgo) e *Interior oriental: desnudo en un harén* (1850-1852, colección privada). Asimismo, el vínculo con la antigüedad característico de esta pintura dio como resultado la peculiar representación de escenas clásicas o del *Antiguo Testamento* protagonizadas por exuberantes interiores y prototipos de mujer elaborados por el orientalismo, como ocurre en *El baño de Ester* (1841, Museo del Louvre) y *Tepidarium* (1853, Museo de Orsay), del propio Chassériau.

Resulta llamativo que las odaliscas se acompañen siempre de otros personajes secundarios, por lo general sirvientes, cuyo estatus de inferioridad en la jerarquía queda claro a partir de su colocación en las penumbras, en posiciones menos privilegiadas dentro de la composición o, simplemente, por su tez más oscura, con lo que se establece un fuerte contraste entre la piel delicadamente iluminada y los rasgos europeizados de la protagonista, y el fondo sobre el que su silueta se recorta, lo que evidencia la sutil segregación que subyace tras estas creaciones.

El espectro temático que abarca la creación artística del orientalismo incluyó, de una forma o de otra, el trabajo con espacios y paisajes: las vastas extensiones del desierto; los palacios y jardines con sus arquerías y fuentes, en los que se solazan las hermosas odaliscas; la belleza y grandiosidad de los monumentos antiguos y de las ciudades; las construcciones islámicas, como la mezquita o el mercado. Estos se asumieron con la más amplia libertad creativa, incluyendo en ocasiones detalles anacrónicos que no se ajustan al estilo o la época a la que se hace referencia, con tal de lograr un efecto de deslumbramiento y riqueza en las composiciones. Los artistas ingleses David Roberts y John Frederick Lewis, por ejemplo, contribuyeron a difundir dos visiones un tanto divergentes pero igual de representativas de la pintura romántica de paisajes. El primero, dotado de un anhelo por conocer otros territorios que le impulsó a viajar a España, Egipto y Nubia en un año, representaba los monumentos más relevantes que hallaba en su camino envueltos en una suave atmósfera de ensueño y de melancolía. Su estilo denota la nostalgia por un pasado perdido cuyas ruinas glorifica, en correspondencia con el sentimiento de lo sublime que caracteriza al romanticismo. El segundo, por su parte, intentó representar de la manera más fiel posible escenas de la vida cotidiana de Egipto y España, tanto de sus calles como de sus gentes, con una visión de viajero curioso que encuentra un pintoresco motivo para inundar sus lienzos de luz y color.

Y es justamente este uno de los mayores aportes del orientalismo a la pintura romántica. Además de la apertura a nuevas y apasionantes posibilidades temáticas, desde el punto de vista técnico brindó a los artistas una libertad creativa opuesta totalmente a la rigidez de la pintura academicista, vertida en una oleada de calidez, de vibrante colorido y de ímpetu en la pincelada, que marcaría el estilo de muchos de ellos e influiría en la creación pictórica de todo el siglo.

La orientalización de España

Como ha quedado referido antes, la idea sobre el Oriente construida por Occidente, incluyó dentro de la misma conceptualización a España. A partir de la guerra de independencia contra el dominio francés a principios del siglo, los ojos europeos se tornaron hacia este territorio, el cual constituyó un espacio atractivo para los viajeros deseosos de aventuras y de conocer nuevas culturas. En particular, los recuerdos del pasado islámico de España, aún vivos en los monumentos que se conservaban, en las tradiciones, costumbres y el habla de sus habitantes, motivó un gran interés en los artistas del romanti-

cismo, que generaron una literatura de viajes dedicada a España realmente abundante, dentro de la que cabe destacar títulos y autores como *Les Lettres d'Espagne* de Mérimée; *The Tourist in Spain and Morocco* de Thomas Roscoe e ilustrado por David Roberts; *Impressions de voyage: de Paris à Cadix* de Alexandre Dumas (padre), y otros no menos conocidos.

Esta literatura tendrá una gran influencia en la definición del imaginario sobre «lo español», construido sobre la base de la fórmula España=pasado+Islam, el cual instauraba a Andalucía como un equivalente a todo el país, en un proceso metonímico que privilegiaba la herencia de la presencia musulmana en la península y el reino de Al Andalus como esencia misma de la cultura hispana. A la nostalgia por un glorioso pasado, por imbuirse del espíritu melancólico que generan las ruinas de una civilización perdida, se unía el contacto con espacios y personajes nuevos y pintorescos, supuestamente poseedores de un carácter que hizo a Gautier expresar que la España del Sur «necesitaba de una civilización africana, y no la civilización europea, la cual nada tiene que ver con el ardor del clima y las pasiones que aquella inspira.»[11]

A su vez, más allá de recrear también las temáticas usuales de la pintura del orientalismo, como paisajes egipcios o del desierto, interiores de harenes o escenas de ciudades, conocidas o no, los propios creadores españoles del romanticismo asimilaron esta mirada erotizada sobre su territorio, y la devolvieron con pinturas de corte orientalista de inspiración claramente musulmana o mediante la producción costumbrista. Esta producción respondió no solo a la demanda del público extranjero, ansioso por acercarse a las costumbres españolas según las fantasías e ideas predeterminadas que se habían construido al respecto, sino también a los intereses de la burguesía en ascenso, la cual encargaba usualmente cuadros de pequeño y mediano formato de temática agradable y ligera para alegrar sus salones.

Este es el motivo de que proliferaran las obras que representaban monumentos arquitectónicos del pasado islámico español. Así, los edificios y espacios más relevantes de la arquitectura islámica española, como la Alhambra, el Generalife, la Torre del Oro de Sevilla y la mezquita de Córdoba, o los propios arcos o motivos decorativos de estas construcciones, se convirtieron en protagonistas de escenas minuciosamente trabajadas por los artistas extranjeros que visitaban la región, pero también por los propios españoles. Tales son los casos de las numerosas imágenes que sobre la Giralda de Sevilla realizaron pintores foráneos como Adrien Dauzats o Eduard Gerhardt, y nativos como José Domínguez Bécquer, Cecilio Pizarro o Jenaro Pérez Villaamil, considerado como el primer y más representativo pintor del orientalismo español, junto a Eugenio Lucas Velázquez o Francisco Lameyer.

El propio Villaamil, quien nunca viajó al Oriente, encarna la figura del pintor orientalista del romanticismo que se nutrió de las fuentes literarias para concebir su visión sobre las lejanas regiones orientales, además de haber conocido a David Roberts en 1833 durante su paso por España, del que muestra una notable influencia en sus obras. En sus paisajes, inundados de un encanto y una melancolía particulares, coloca a la sombra de las ruinas de edificios clásicos caravanas de árabes, como en *Caravana a la vista de Tiro* (1846, Fundación Santamaría, Madrid), o recrea las labores cotidianas de los antiguos moros de España al pie de una muralla, como en *Puerta de Serranos de Valencia* (ca. 1838, Museo del Romanticismo, Madrid).

La grandeza de las construcciones islámicas a menudo constituyó el centro principal de las composiciones; incluso cuando se emplea como mero fondo para escenas históricas, alcanza un protagonismo trascendental, como *El juramento de Alvar Fáñez de Minaya tras la conquista de Cuenca* realizado por Villaamil (1847, Patrimonio Nacional, Madrid), cuya arquitectura de decoración profusa recuerda el interior de las catedrales góticas que usualmente representó el autor. Resulta interesante cómo el artista magnifica la cultura árabe a través del lugar protagónico que ocupa la arquitectura, mientras representa una leyenda asociada a un personaje que justamente luchó por la expulsión de los moros de España, de modo tal que se evidencia el pretexto que suponen los temas con relación al despliegue emotivo y al impacto visual que desea lograrse a través de la magnificación de la arquitectura y, con ello, de un pasado de esplendor inexistente.

La caída de Granada y la expulsión de los musulmanes de España constituyeron temas recurrentes para artistas españoles y viajeros que ofrecían, a la vez que la recreación de interiores orientales, la expresividad dramática que caracteriza a la pintura romántica. Así, *La despedida del rey Boabdil de Granada* (1869, Museo de Orsay) de Alfred Dehodencq y *La familia real nazarí abandonando el Alhambra* (1880, Diputación Provincial de Granada), realizada por Manuel Gómez Moreno González constituyen dos ejemplos muy diferentes en cuanto a ejecución, pero igualmente representativos del estrecho vínculo entre la pintura de historia de acento orientalista y la exaltación del pasado nacional islámico. En otros casos, se privilegia la visión violenta y sensual del Oriente, la imagen de una crueldad inherente al Islam que se manifiesta en su intolerancia hacia otras religiones. De esta forma, cuando Francisco Lameyer y Berenguer, quien viajó por diferentes países del Medio Oriente y Marruecos, pinta *Asalto de moros a un barrio judío* (h.1860, Museo del Prado) resume el supuesto carácter fiero, indomable, salvaje y tiránico atribuido a los musulmanes, en un estilo que remeda notablemente a Delacroix.

La visión exótica de España implantada por el romanticismo concibió una identidad regional extendida a todo el territorio basada en la particularidad de Andalucía como reservorio de un pasado ancestral que ha determinado la singularidad de la cultura española, sus personajes populares y sus tradiciones. De este modo, el costumbrismo se erigió sobre la base de una simplificación de España a unos cuantos tipos sociales atractivos para los viajeros foráneos y, supuestamente, representativos de lo nacional, como el torero, la maja, el gitano, el bandolero o el contrabandista, los cuales devinieron iconos visualmente identificables con «lo español» que llegan a

nuestros días en la forma de *souvenirs*. La puesta en valor de lo nacional en oposición al discurso universalista de la Ilustración, trajo consigo, sin embargo, la creencia en las tradiciones del pueblo como expresiones de valores primitivos, de añeja raíz, desvinculadas de los procesos de industrialización y de cambios sociales. De este modo, el énfasis en las fiestas o eventos de carácter popular protagonizados por los antedichos tipos, la cuidadosa descripción de vestuarios y de juegos, anula en esta pintura cualquier aspecto crítico para resaltar una realidad alegre, tranquila, cálida y atemporal.

Como se deduce, algunas de estas figuras, al igual que los beduinos en el desierto, se alzaron como símbolos de la vida fuera de los límites establecidos por las convenciones, sinónimos de la plena libertad de acción y de creación. Las escenas de contrabandistas o bandoleros en pasos peligrosos de Andalucía o Cataluña, exquisitamente trabajadas por Henri-Pierre Léon Pharamond Blanchard, José Elbo o Manuel Barrón y Carrillo y otros artistas, respondieron y contribuyeron también a la construcción de la imagen de España como territorio de peligros, aventuras y emociones, donde no había oportunidad de aburrirse para el espíritu romántico.

Sin embargo, cuando el objeto construido por la fantasía no cumple estas expectativas, se asiste a la más inexplicable postura de crítica o de incomprensión hacia la realidad, cual sucediera a Alexandre Dumas (padre), cuyo viaje a España fue una total decepción ya que, para su desgracia, no tuvo la dicha de ser asaltado por ningún bandolero. De este modo, las promesas que ofrecían los libros y las pinturas defraudaron al escritor y a otros artistas ansiosos de vivir la experiencia de tropezar con los nuevos paradigmas de héroes de los caminos de Andalucía, de conocer el interior voluptuoso de un harén en Argelia o de atravesar alegremente el desierto en una caravana de camellos. No obstante, si algo pervivió a pesar de estas experiencias fue lo más difícil de cambiar: «las circunstancias que, de manera especial, facilitan la persistencia de la actitud textual»[12] de estos viajeros y de los estudiosos del Oriente en su acercamiento a lo que no conocían: una visión onírica de un Oriente sensual y rebelde reproducida mil y una veces en el imaginario occidental. **UP**

1 Entiéndase el uso del término «civilización» según los postulados positivistas sobre el desarrollo evolucionista de la humanidad, que permeaban las posturas hegemónicas de Occidente y su concepción sobre Oriente.

2 En español, *Descripción del Egipto o Colección de observaciones e investigaciones hechas en Egipto durante la expedición del ejército francés*.

3 Edward Said, «Crisis [en el orientalismo]», Nara Araújo y Teresa Delgado (comp.), *Textos de teorías y crítica literarias (del formalismo a los estudios poscoloniales)*, La Habana, Editorial Félix Varela, s/a, parte II, p. 147.

4 Cfr. Lynne Thornton, *Les orientalistes. Peintres voyageurs 1828-1908*, París, ACR Édition Internationale, 1983, p. 13.

5 Gustave Flaubert, «Lettre a Ernest Chevalier. 14 novembre 1840», en <http://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/lettres/40.html>. «J'étais né pour être empereur de Cochinchine, pour fumer dans des pipes de 36 toises, pour avoir six mille femmes et 1, 400 bardaches, des cimeterres pour faire sauter les têtes des gens dont la figure me déplaît, des cavales numides, des bassins de marbre; et je n'ai rien que des désirs immenses et insatiables, un ennui atroce et des baillements continus» (trad. de la autora).

6 Eugène Delacroix, «Lettre à Jean-Baptiste Pierret. 29 janvier 1832», citado en Maurice Sérullaz, Biographie de Eugène Delacroix, París, Fayard, 1989, p. 159. «Imagine mon ami ce que c'est que de voir couchés au soleil, se promenant dans les rues, raccommodant des savates, des personnages consulaires, des Caton, des Brutus, auxquels il ne manque même pas l'air dédaigneux que devaient avoir les maîtres du monde» (trad. de la autora).

7 Eugène Delacroix, «Lettre à Auguste Jal. 4 juin 1832», citado en Nieves Soriano Nieto, *Viajeros románticos a Oriente: Delacroix, Flaubert y Nerval*, Murcia, Editum, Universidad de Murcia, 2009, p. 164.

8 En español, *Opiniones sobre algunas relaciones existentes entre el vestuario de los antiguos hebreos y el de los árabes modernos*.

9 Eduardo Dizy Caso, *Les orientalistes de l'école espagnole*, París, ACR Édition Internationale, 1997, p. 13.

10 Vale la pena en este sentido contrastar el tratamiento de la figura femenina en la pintura orientalista y la iconografía particular impuesta para la realización de retratos de sociedad.

11 Citado en Eduardo Dizy Caso, ob.cit., p. 15.

12 Edward Said, ob.cit., p. 145.

Los intentos

Eloy Costa

La idea de los puentes

No poder lanzar hachazos al aire frío de Oaxaca,
con la cabeza llena de plumas e ilusiones.
Saber qué cosas son un espejo, una luz,
el fuego.
No sentir ya el miedo de caer por el borde del mundo,
cuando de pronto el mar termine en cascadas.
Saber que el Dios que alumbra es piedra líquida y caliente.
Colgar cada día la ropa, lavar un rostro sin barbas.
No poder morir de fiebre.
¡La muerte hermosa de la fiebre!
Pura.
No poder criar las muelas que he perdido,
y haber abandonado para siempre
la cándida pretensión de fundar un pueblo.
Ser maza y no golpear la roca dura.

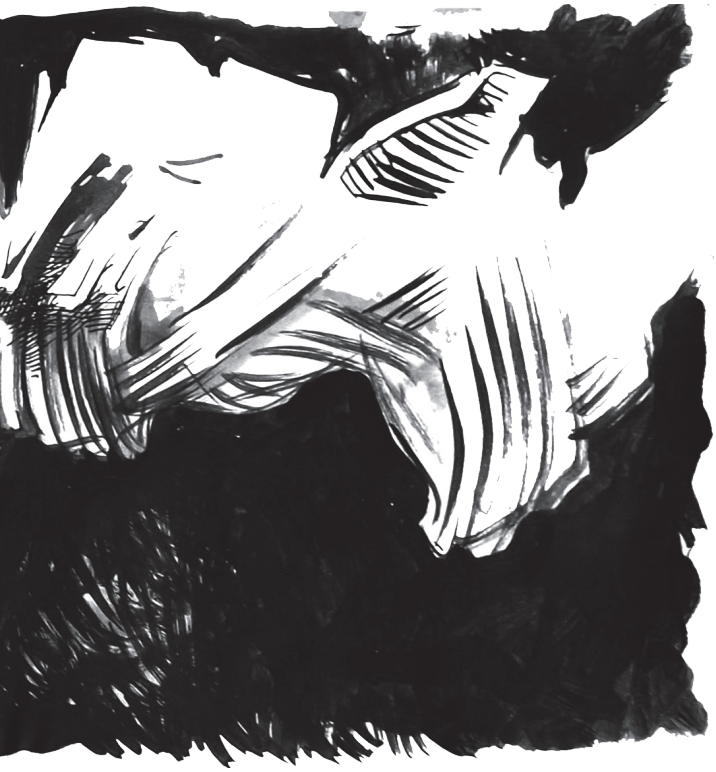
Un poema

Un poema inspirador,
un poema que succione al mundo
y lo devuelva roto, deformado,
un poema atravesado por las bajas pasiones,
por los impulsos más elementales.
Un poema lleno de orine,
en que las seis voces de la locura se atropellen.
Eso, un poema que hunda una escuela y salve otra,
Un poema bastardo, deforme,
capaz de someter la noche del poeta
al más vano oficio,
un poema que sea la furia, su voz,
un poema que, una vez urdido,
no pueda recordarse más,
y que termine siempre
en el mismo punto
en que comienza la vida.

El que pasa las páginas

El que pasa las páginas no es un héroe,
no es siquiera el paje de algún héroe.
El que pasa las páginas no podrá ser nunca el que
imagine la batalla, ni el que gane la batalla,
ni aquel por cuyo amor desfallezcan
las distresadas damiselas.
No será la música que llegue desde arriba,
con la luz del mundo conocido,
no será la voz empapada en la piedra de los siglos,
que retumba muy dentro en las estatuas,
cuyas formas no reproducirán nunca
el semblante del que pasa las páginas,
una estirpe de la nada transcurrida,
una imagen vana que de todo carece.

¡Cómo eres de diaria y de terrestre!
Tu pelo como tantos, siempre ha sido pelo.
Tus dos piernas, tus dos manos.
Tu aliento en las mañanas.



¡Cómo eres de igual a las personas!
Y das siempre un paso antes que otro,
sobre tus dos piernas blancas que son eso.
Sobre tus dos piernas que nunca han sido puentes,
que no son péndulos de claridad,
que ni siquiera son arterias del destino.

Y sientes el cansancio y la sed
como cada uno de mis conocidos.
¡Eres tan plural y tan genérica!
Y tan humana,
con vejiga,
con ombligo.
Y no eres una copa de bambú,
ni eres la ceniza que se apaga,
ni eres la pared siempre infinita,
ni eres el camino que reclama.
No eres la verdad, ni la distancia.

¡Cómo eres con tus muelas rellenadas!
Y tus familiares muertos y tus ropas.
¡Cómo eres de igual a las mujeres!
¡Cómo untas tus brazos con las cremas!
Y llevas a tu boca una cuchara.
Y te rascas las ronchas de los bichos.
Y ensayas una mueca en el cristal.
Y sigues a la gente que se viste.

Mi nombre es siempre tus múltiples silencios,
tomados de uno en uno,
y puestos como un árbol.

Contemplé mis dedos largamente,
miré con ganas infinitas mis dedos largos y raros,
durante más tiempo de lo que se considera normal.
Pero al cabo no entendí cómo es que están allí,
tan bien pegados a mi cuerpo.

a Fefa, a su memoria

El plato que usaba la abuela
todavía existe.

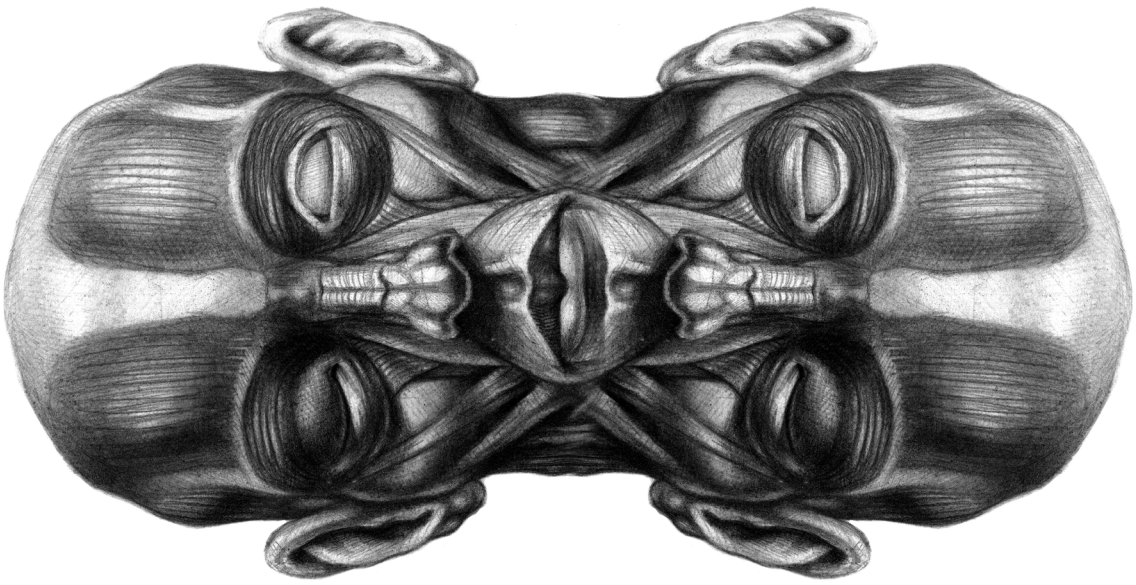
Bitácora

En la noche un poeta escribe sobre un poeta que escribe
sobre un poeta que escribe sobre un poeta que escribe
sobre un poeta que escribe sobre un poeta que escribe...
hasta que alguno de los poetas muere en lo que escribió otro poeta
que murió en lo que escribió otro poeta
que murió en lo que escribió otro poeta...
Y luego se va a dormir, el primero,
el primer poeta del mundo.

Ming Tzu [circa 1649]

Siempre supe que iba a ver a alguien morir

Yohannia Pérez Valdés



Siempre supe que iba a ver a alguien morir. Siempre tuve esa sensación y muchas veces la esperé hasta con ansias. Sentía que si ocurría de una vez se me iba a quitar el sentimiento de culpa. Mi vida era tranquila, rutinaria, lo único malo que hacía era tener pensamientos morbosos. Después de deleitarme imaginándome cómo alguien moría, me entraba cargo de conciencia. Sentía que me exoneraba si, luego de un rato, pedía con todas mis fuerzas que no ocurriera nada. Además, realmente qué culpa iba a tener yo, no iba a matar a nadie con eso.

Aunque en más de una ocasión me inventé el asesinato perfecto, nunca tuve verdaderas ganas, ni estómago para realizarlo. Solo quería presenciar una muerte, no ejecutarla. Pero no era por pura maldad, sabía, muy dentro de mí, que eso iba a ocurrir en algún momento.

Llegaba tarde a la facultad, para variar. Eran ya cerca de las ocho de la mañana y yo iba a paso rápido por Carlos III. En la escuela de veterinaria era obligado tomar por la calle porque la acera estaba bloqueada. Ese lugar era un peligro, en más de una ocasión vi allí un perro muerto. Yo nunca le tuve miedo a los carros. Cuando tenía poco más de doce años me gustaba cruzar las avenidas corriendo y que los carros me pasaran cerca. Era una exquisita sensación de adrenalina. Sobre todo me gustaba que las guaguas me pasaran pegaditas, que el aire me empujara para atrás. Pero con el tiempo le fui cogiendo respeto a las avenidas. Tomé conciencia de la locura que hacía, pero me seguía sintiendo intocable. Iba a morir de cualquier cosa menos así.

Ese día había llovido y la tierra de los separadores era puro fango. Yo caminaba por el borde del contén para no ensuciarme. Venía pensando en qué sé yo cuantas cosas. No me costaba trabajo mantener el equilibrio. Ella venía de frente a mí, por la calle. Era una señora mayor, un poco robusta pero no gorda. Tenía el pelo corto y canoso. Quizás no llegara a los setenta pero tenía el aspecto de las abuelitas que buscan el pan por las mañanas. De esas que luego van a las escuelas a llevarle la merienda a los nietos.

Ella se acercaba despacio. No reaccionaba a los carros que le pasaban por su lado. Supongo que tampoco se quería enfangar los zapatos, pero no podía ir por el contén. A su edad no sé cómo se maneje el equilibrio. El camión venía a mucha velocidad pero por la senda contraria a ella. No me acuerdo si la señora miró para atrás y lo vio. Enseguida sentí la sensación morbosa, supe que iba a ocurrir, que iba a presenciar una muerte frente a mí. Me sentía excitada, un poco alegre. Esa sensación duró poco, seguro el camión le pasaba por el lado y listo, no pasaba nada. Había sentido lo mismo varias veces y siempre terminaba igual.

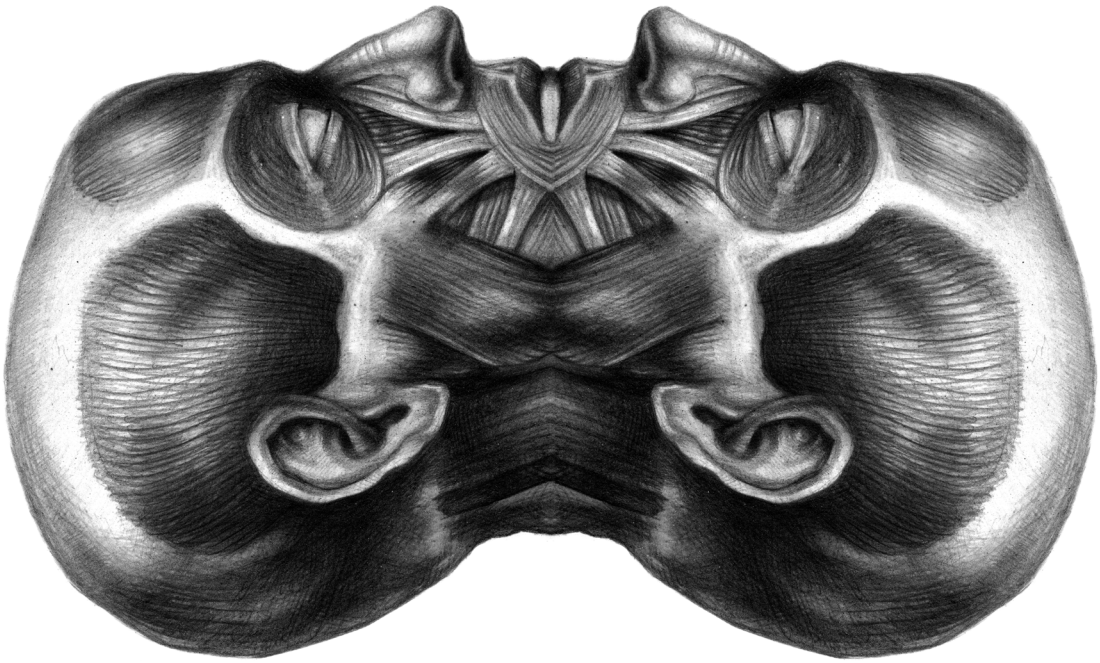
En más de una ocasión, estando en un taxi, una persona se ponía delante al carro y sentía «es ahora, este es el momento». Un alivio crecía en mi pecho pero

luego la persona corría, el carro frenaba, lo esquivaba o simplemente era un error de cálculo mío. No pasaba nada y me sentía desilusionada.

Me imaginé mil veces el gran impacto que se produce cuando un cuerpo choca contra un carro a alta velocidad, cómo todo ocurre en un minuto y luego eres incapaz de recordarlo. Me imaginé la sangre, los gritos, la angustia del chofer. La víctima podía ser cualquiera. La peor parte era darle la declaración a la policía. Defender o no al chofer. Incluso podía huir de la escena, escabullirme en la multitud. Quizás el impacto me producía algún golpe leve y debía ir al hospital. Eran muchas las posibilidades, fueron muchas las veces que lo pensé, pero nunca ocurría nada.

El camión venía detrás de un Lada y lo adelantó por la derecha. Todo esto pasaba por mi vista y a espaldas de la señora. El camión aceleró. La señora seguía sin sospechar nada. Había como dos carros y una guagua por la misma senda del Lada. El camión debía seguir por la senda derecha. No se podía incorporar a la otra. La calle era estrecha. Yo vi estas maniobras y no atiné a decir nada. Le hubiera podido hacer un gesto a la señora, gritarle algo para que se volteara y viera el camión. No me podía mover. Supe que ese era el momento pero no tuve tiempo de pensar, ni siquiera de disfrutar mi morbosidad. No supe qué hacer ni cómo evitarlo. Debo admitir que nunca he tenido pensamientos heroicos, nunca me vi salvando a alguien.

Todo pasó demasiado rápido. Yo estaba parada en el contén de uno de los separadores de Carlos III y en lo único que pensaba era que mis piernas se tenían que mover. La señora seguía ajena a todo. El camión se acercaba. Yo sentía que me alejaba de mi cuerpo. Iba ser testigo de algo y no tenía los pensamientos claros como para recordarlo todo. Mi mente estaba en otra parte. Me veía parada, estática, al lado de un árbol. No pensaba en la señora, no era capaz de avisarle, solo me veía junto al árbol. El chofer del camión vio a la señora y, como siempre hacen mis choferes, la esquivó. De repente pensé que otra vez no pasaría nada. Al esquivar a la señora estuvo cerca de chocar con uno de los carros y volteó el timón otra vez hacia la derecha. Hizo esa maniobra dos veces, una para adelantar al Lada y por poco atropella a la señora, la otra para no chocar con un auto y me atropelló a mí. Y allí estaba yo y la sangre, yo y mi testigo, yo y el árbol. Al menos no tendría que hablar con la policía. Al menos no tenía por qué sentirme culpable. Desde entonces no tengo pensamientos morbosos, desde entonces solo me veo a mí y al árbol. UP



Dario Fo

Iledys González

Mistero buffo (1969) es tal vez la obra más divulgada y representada del dramaturgo italiano Dario Fo, Premio Nobel de Literatura en 1997. El libro (en sus ediciones actuales) tiene una doble condición literaria, creativa y crítica: reúne piezas teatrales de inspiración medieval que son enmarcadas en los comentarios del autor (añadidos explicativos, posteriores a la primera versión) sobre la historia de la escena o del texto sacro medieval que sirve de fuente. La «Nascita del giullare», pequeña pieza de poderoso tono dramático, es una fuerte bofetada a las autoridades (de hoy y de aquella edad, media) opresoras de los pueblos humildes incapacitados de asumir su defensa con el filo punzante de la palabra. ¿Acaso sería esta la parábola del origen de la creación comprometida, del rol del artista como ideólogo? Es una posibilidad más. En el *Manual mínimo del actor* (publicado en *Teatro*, Dario Fo, Ediciones Alarcos, La Habana, 2006) encontrará el lector aspectos peculiares de la dramaturgia de Fo, así como las intervenciones críticas de su autor respecto al devenir del teatro, lo que tributará en supremo beneficio de esta inaugural «puesta en escena» que ejecuta *Upsalón*.

Nacimiento del juglar

(...) Les recitaré ahora un pedazo nuevo que he interpretado solo dos veces, ayer y anteayer. Pero me da siempre un poco de emoción retomarlo, porque es un pedazo de extrema dificultad. Se trata del «Nacimiento del juglar». Es un pedazo que está relacionado, en su mismo origen, con el Oriente, pero que nosotros conocemos en una versión de procedencia siciliana. La Sicilia estaba ligada al Oriente, no solo por motivos económicos y comerciales, sino también por razones geográficas-políticas, y asimismo culturales, especialmente en aquel momento, en el 1200, cuando en Italia se empezaba a encontrar algún documento de este pedazo que estoy por recitar. Pero hay otro más antiguo, del cual no se conoce con exactitud la fecha, que es de nuestras regiones, entre Brescia y Cremona. El texto encontrado no estaba ni tan siquiera completo, solo en fragmentos. Tenía la intención de reconstruirlo, pero no tuve el coraje. Me fui a Sicilia justamente el año pasado y encontramos, en la biblioteca de Ragusa, gracias a un compañero, el texto completo en siciliano, ¡extraordinario! De una violencia increíble. Me lo aprendí incluso en siciliano: una lengua que nos sonaría arcaica, incomprensible. Le hice una traducción al lombardo, que entenderán mejor. ¿Qué cuenta esta juglaría? Nos encontramos frente a un juglar que narra cómo antes de ser juglar había sido un campesino y que Cristo fue quien lo hizo juglar. ¿Cómo es que le impone este nuevo oficio? Tenía una tierra, pero el señor quería quitársela. Yo no añadiría más, porque he notado que todo lo que sumo a este discurso es inútil, lo entenderán por sí mismos. No se preocupen si al inicio no comprenden alguna frase, algunas palabras: el sentido, los gestos, el sonido les ayudarán. A través de los gestos y los sonidos podrán adivinar el significado que transcurre en esta historia.

–¡Oh, gentes, vengan aquí que está el juglar! Juglar soy yo que salta y pirueta y les hace reír, se burla de los poderosos y les deja ver como son, arrogantes y engreídos globos que van por ahí a hacer la guerra donde nosotros somos los degollados, y para ustedes los hago desfigurar, les quito el tapón y pffs... se desinflan. Vengan acá que es la hora y el lugar para hacerme el payaso, para que les enseñe. ¡Vengan, vengan! ¡Doy un saltico, hago una cancioncita, armo jueguitos! ¡Mira la lengua cómo gira! Ah... ah... parece un cuchillo, intenta recordarlo... Pero yo no he existido siempre... es esto lo que les quiero contar, cómo he nacido. Yo no he nacido juglar, no he venido como un soplo del cielo y up! he llegado acá: «Buenos días, buenas tardes». ¡No! ¡Yo soy el fruto de un milagro! ¡Un

milagro que se ha hecho sobre mí! ¿Me quieren creer? ¡Es así! Yo nací en la villa. Villano, campesino exactamente. Era triste, feliz, no tenía tierra, ¡no! Había llegado a trabajar, como todos en estos valles, en todas partes. Y un día partí hacia una montaña, pero de piedra. No era de nadie: yo lo supe. Pregunté: «¡No! ¡Nadie quiere esta montaña!». Entonces me fui hasta la cima, raspé con las uñas y vi que había un poco de tierra, que un hilo de agua descendía, y entonces comencé a escarbar. Llegué a la ribera del río, me rompí estos brazos, traje la tierra a la montaña, estaban mis hijos, mi mujer. Es dulce mi mujer, es blanca, tiene dos senos redondos y un andar mórbido que parece una novilla al moverse. ¡Ay! ¡Es bella! Yo la quiero tanto y quiero hablar de ella. ¡Llevé tierra allá arriba con los brazos y la hierba (crecía velozmente) hacía: pff... llegaba sobre todo. ¡Y sí qué era bello, era tierra de oro! Metía la pala y pff... nacía un árbol. ¡Maravilla era aquella tierra! ¡Era un milagro! Había álamos, robles y árboles por todos lados. Allí sembraba con la luna exacta, yo sabía. Y crecía el fruto, dulce, bello, bueno. Había achicoria, cardos, frijoles, nabos, había de todo. ¡Para mí, para nosotros! ¡Ay, estaba feliz! Bailábamos, y después llovía, siempre por algunos días, y el sol quemaba y yo me iba, volvía, las lunas eran justas y no había demasiado viento ni demasiada nieve. ¡Era bello! ¡Bello! Era nuestra tierra. Bello era este peldaño. Cada día hacía uno, parecía la torre de Babel, bella con estas terrazas. ¡Era el paraíso, el paraíso terrestre! Lo juro. Y todos los campesinos pasaban diciendo:

–¡Qué suerte tienes, hombre, mira lo que has hecho de un montón de piedras! ¡Desgraciado de mí que no lo pensé antes!

Tenían envidia. Un día pasó el señor de todo el valle, miró y dijo:

–¿De dónde nació esta torre? ¿De quién es esta tierra?

–Mía -le dije-, la he hecho yo con estas manos, no era de nadie.

–¿Nadie? ¡Es una palabra que no existe, nadie, es mía!

–¡No! ¡No es tuya! Fui al notario, no era de nadie. Pregunté al cura, no era de nadie y la he hecho yo, pedazo por pedazo.

–Es mía y tú me la tienes que dar.

–No puedo dártela, señor... yo no puedo ir a trabajar bajo los otros.

–¡Yo te la pago! Te doy dinero, dime cuánto quieres.

–¡No! No, no quiero dinero, porque, si me das dinero, después no puedo comprar otra tierra con el dinero que me das y debo volver a trabajar bajo los demás. ¡Yo no quiero, no quiero!

–¡Dámela!

–¡No!

Entonces él hizo una carcajada y se fue. El día siguiente vino el cura a preguntar.

– Es del señor... sé inteligente, cede, no te encapriches, mira que él es terrible, es muy malo, deja esta tierra. ¡*In Deo Domino*, sé inteligente!

–¡No! ¡No!, –le dije-, no quiero, -y le hice incluso un gesto feo con la mano.

Vino el notario, hasta él, sudaba ¡caramba! para subir a encontrarme.

– Pórtate bien, existe la ley, ten cuidado que no puedes, que tú no...

–¡No! ¡No! –y le hice también a él un feo gesto con la mano, se fue maldiciendo. ¡El señor no ha desistido, no! ¡Comenzó a ir de cacería, hacía correr todas las liebres por mi tierra! Andaba continuamente de un lado para otro con los caballos y los amigos destruyendo las plantaciones. Y un día lo quemó todo... Era verano... estaba seco. ¡Él dio fuego a toda la montaña y me quemó todo, hasta los animales quemados, la casa quemada, pero yo no me fui! Esperé... comenzó a llover en la noche, y después de la lluvia empecé a limpiar, a replantar palos, a organizar las piedras, a llevar tierra, a hacer descender agua por todos lados, ¡porque de aquí, carajo, no me quiero mover! ¡Y no me moví! Solo que un día llegó él, traía consigo a todos sus soldados y reía, nosotros estábamos en los campos con los niños, mi mujer y yo; estábamos trabajando. Llegó, descendió del caballo, se quitó los calzones, y vino hacia mi mujer, la agarró, la tiró en la tierra, le arrancó las faldas... Yo quería moverme, pero los soldados me aguataban, y él saltó arriba de ella, la poseyó como si fuera una vaca. Yo y los niños con los ojos obstruidos mirábamos, de un golpe me moví, me liberé, agarré una pala y dije:

–¡Desgraciados!

–¡Detente! -me dijo mi mujer-, no lo hagas, no esperan otra cosa, desean exactamente eso: que tú alces el bastón para después matarte. ¿No has entendido? Quieren matarte y quitarte la tierra, no esperan otra cosa, el amo deberá entonces defenderse, no sirve oponérseles, ¡tú no tienes honor, tú eres pobre, eres campesino, villano, no puedes pensar en el honor y la dignidad, esa es cosa para los señores, los nobles! ¡Que se enfurecen si le tocan la hija, la mujer, pero tú no! ¡Déjalo! Vale más la tierra que tu honor, que el mío, más que todo. Vaca soy, vaca por amor a ti.

Y yo, a llorar... llorar por esta desgracia, lo vi todo junto a los niños que lloraban. Y los demás, con el señor, de golpe se fueron riendo contentos, satisfechos. ¡Era el nuestro un llanto terrible! No conseguíamos mirarnos a la cara el uno al otro. Si iba al pueblo me tiraban piedras. Gritaban:

–¡Oh, buey, que no posees la fuerza para defender tu honor porque no lo tienes, eres una bestia, tu mujer la montó el amo y tú has estado tranquilo por un cúmulo de tierra, desgraciado!

Y si mi mujer salía:

–¡Puta, vaca! –le decían y huían. Ni siquiera en la iglesia la dejaban entrar. ¡Nadie!

Los niños no podían salir, todos estaban aquí, y ya nadie nos miraba. ¡Mi mujer huyó! Yo no la he visto más; no sé a dónde se fue. Los niños no me miran: se enfermaron, ni siquiera lloraban. ¡Murieron! Yo me quedé solo. ¡Solo con esta tierra! No sabía qué hacer. Una noche tomé un pedazo de cuerda lo tiré sobre una viga, me lo puse en el cuello, y dije:

–¡Bien, ahora me dejo caer!

Intento tirarme, ahorcado, cuando siento que una mano me toca el hombro, me giro, hay uno con cara pálida, con los ojos grandes, que me dice:

–¿Me das de beber?

–¿Pero te parece el momento para venir a pedirle de beber a alguien que se está ahorcando? ¡Caramba!

Lo miro y vi que tenía una cara de pobre Cristo él también, luego miré otra vez y había otros dos, hasta ellos con cara pálida.

– Está bien, les daré de beber y luego me ahorco.

Voy a buscar algo de beber, los miro bien:

–¡Más que beber ustedes necesitan comer! Pero yo hace tantos días que no preparo de comer... Hay para hacerlo, si quieren.

Tomé una cazuela y la metí al fuego para calentar unas habas y se las di, una escudilla a cada uno, y comían, ¡comían! Yo no tenía deseos de comer... «Espero a que coman y después me ahorco». Y mientras comía aquel de los ojos más grandes, que parecía un pobre Cristo, sonreía y decía:

–¡Terrible historia la de ahorcarse! Yo sé bien por qué lo quieres hacer. Has perdido todo, la mujer, los niños y te quedó solo la tierra, bien, ¡yo sé bien! Si fuera tú no lo querría hacer.

¡Y comía, comía! Después finalmente dejó todo en la mesa y dijo:

–¿Sabes quién soy yo?

– No, pero he tenido la sospecha de que eres Jesucristo.

–¡Bien! Has adivinado. Este es Pedro y Marco es aquel de allá.

– Un placer. ¿Y qué hacen aquí?

– Tú me has dado de comer y yo te doy de hablar.

–¿De hablar? ¿Qué es eso?

–¡Pobre! Es justo que hayas conservado la tierra, es justo que no quieras tener amos, es justo que hayas tenido la fuerza para no ceder, es justo... ¡Te quiero, eres fuerte, bueno! Pero te falta una cosa que es justo que tengas: aquí y aquí (*señala a la frente y a la boca*). No permanezcas aquí, pegado a esta tierra, ve por ahí y a los que te arrojan piedras háblales, hazles comprender, y encuentra el modo de perforar con tu lengua esa vejiga inflada que es el señor, y deja salir el suero y el agua sucia. Tú debes aplastar a estos amos y a los curas y a todos aquellos que están a tu alrededor: los notarios, los abogados, etcétera. No por tu propio bien, ni por tu tierra, sino por aquellos que como tú no tienen tierra, que no tienen nada, que deben sufrir en soledad y que no gozan de dignidad. ¡Enséñales a mantenerse con el cerebro y no con los pies!

–¿Pero no comprendes? Yo no soy capaz, yo tengo una lengua que no se mueve dentro de la boca, me detengo a cada palabra y no poseo una doctrina y tengo el cerebro flojo y suave. ¿Cómo hago para hacer lo que tú dices y partir para hablar con los demás?

–No te preocupes que el milagro llega ahora.

Me tomó por la cabeza, me acercó a él y luego me dijo:

–Jesucristo soy yo que vengo a ti a darte la palabra. Y esta lengua pinchará y reventará por todos lados como una aguja a las vejigas y se lanzará contra los señores para aplastarlos, para que los demás entiendan, para que los demás aprendan, para que se puedan reír de ellos. Que así con la risa el señor no se bajará los pantalones, que si se ríen contra los amos, el amo que es una montaña se vuelve colina y luego, más nada. ¡Ten! Te doy un beso que te hará hablar.

Me besó en la boca, fue un beso largo. Y de pronto sentí que la lengua saltaba, el cerebro bullía y las piernas se movían solas, y llegué al centro de la plaza del pueblo a gritar:

–¡Vengan, gentes! ¡Vengan acá! ¡Está aquí el juglar! Les enseño hacer sátira, a burlarse del amo, que es una vejiga grande y yo con mi lengua la quiero pinchar. Les cuento de todo, cómo viene y cómo va, ¡y cómo Dios no es lo que roba! Es el robar impune y las leyes de los libros son suyas... hablar, hablar. ¡Eh, gentes! ¡El amo se va a escachar! ¡Escachar! ¡Hay que escacharlo!... **UP**

Homenaje

Darío García Luzón

I

«Solitario, en el húmedo camino / miro a lo alto lejanos ojos de oro, / y, lento, caigo / sobre la yerba, a oír / mi vida, a sentir qué quiero / para ser cierto y sin memoria oscura».[1] Así se expresó Samuel Feijóo en una de las estrofas de su poema «Bethel», y ante lo que sería inescrutable paseo por el corpus feijoseano, he querido enarcar esta vibrante estación de su existencia, que creo también escala de su fidelidad espiritual. Recordemos ahora el pródigo motivo bíblico que tanto cautivara al joven lector de las Sagradas Escrituras: Jacob, hijo de Isaac, habiendo tomado una roca por almohada, en su sueño tiene la visión de una inmensa escalinata que comunica el cielo con la tierra, por la que ascendían y descendían los ángeles del Señor: el Dios de sus antepasados que se le revela junto a la escalinata. Destaquemos aquí el contenido poético, metáfora veladora del oxímoron, de la dura piedra por la blanda almohada; el mismo descanso en el camino de la bendición y la huída; la pausa nocturna en la intemperie que pronto será hogar por la Revelación y el movimiento perpetuo de los ángeles frente al reposo humano. La mención de los extremos (cielo y tierra) es el señalamiento hebreo de la totalidad y la genealogía es lo que dignifica.

Es cierto que en el poema de Feijóo la revelación ha variado de esencia y otra es la sustancia de su escala, sin embargo, este nuevo Jacob que igualmente huye del *profundo desambiente* de su entorno, continúa queriendo que la totalidad lo dignifique, y en esa búsqueda se entrega a un salir en sí en la entraña desconocida de su tierra. Que la revelación de Samuel haya querido recibirse en la nocturna intemperie del paisaje cubano, en él constitutivo, no debiera leerse desde ciegas convenciones como un asunto solo literario. Feijóo es un poeta de la vivencia, capaz de enclaustrar el *yo* a través de un dinámico ascetismo en el espejo vivo de la naturaleza, en un sentirse sentir (clausurada toda distancia eidética, entrado por entero en la potencia) las sucesivas estaciones de la conversión. El arcano de Samuel, como en Jacob, es su persona: su vida preguntando por verdad, no como quien busca en lo abstracto la pacificación de lo concreto, sino como el que siente la paz o el susto de las cosas y por ello no intenta llegar a la especulación del ser, sino a *su* ser.

La notable fortuna literaria pudiera estorbar la comprensión de este principio poético que la trasciende y por el cual se funda el olvido de toda letra sin testificar («tiemblo de cubrir mi sangre» es la frase de Job que prefiere en sus poemarios). El *yo* en Samuel Feijóo es una conquista espiritual que exige su propio modo de videncia, aquella en que por la apertura de los sentidos en el inquieto paisaje se consigue el secreto de una habitabilidad en lo universal. Lo que intenta Feijóo doblando el siglo es la respuesta a una demanda permanente que algunos creyeron agotada en el Romanticismo, pero que después motivó, salvada a los ritos de la forma, el iluminado abrazo rimbaudiano *al alba de estío*, la hipóstasis martiana con el verso, las primeras líneas de Juan Ramón Jiménez en el fragmento primero de *Espacio*s («Los dioses no tuvieron más sustancia que la que tengo yo») y, dentro de una historia más espiritual que literaria, como ha recordado Fina García Marruz, la respuesta de Rubén Darío: «¿Quién que es no es romántico?» La obra feijoseana podría incluso suscribir, como acendrada dicha en el origen de su desmesura, aquello de que «ser sincero es ser potente.»

Su reticencia a la selección, que pudo leerse como inconmovible antojo o (en momentos de su obra posteriores a «Bethel») expresión de cierto desparpajo criollo vanguardista, se amparaba en una ética surgida de la contemplación activa, interior, de la naturaleza: que si bien no es idéntica en lo estético, no niega en ello el derecho a la existencia. ¿Y qué es la revista *Signos* sino la extensión generosa de este derecho que Feijóo no quiso solo para él, comunión de lo más insospechado en un registro integrador de todos los registros, comunicación salvadora entre expresiones ciertamente distintas? He ahí la sana locura de este creador, capaz de lo que hoy nos parece casi un

imposible; del cual habría que decir también que es heredero de un linaje en que la palabra es como un silbo. Él es un poeta del campo cubano, que cree en la hora vívida del canto como raíz del propio canto, por lo que su hora y su raíz, en el orden de su *ser cierto*, convergen sin distinción hacia su *yo* revelado.

En Samuel Feijóo el crecimiento amó el origen; por lo que pudo asumir en su universo expresivo lo que con apetito excepcional sintió que podía expresarlo (y subrayo en él la idea de universo, que une lo multiforme en lo auténtico). Jacob debió haber soñado hogar futuro para su soledad presente y la revelación le demostró lo contrario, era, sin saberlo, un habitante del misterio; Feijóo, habitante de nuestra poesía, buscó Hogar verdadero en que encontrarse: supremo intento de quien quiso *ser fiel* a las pulsiones secretas del nombre.

II

La noche del descentramiento en Feijóo hubiera aceptado el preludio nocturno de San Juan de la Cruz, a cuyo impulso místico lo unía un ejemplar desprecio por la letra, que solo a través de la poesía (en que la lengua del espíritu asoma al espíritu de la lengua) puede absorber el temblor ante los respectivos símbolos de sus ansiadas uniones. Por otro lado, el conocimiento de esta tradición de los místicos españoles tuvo en el padre Ángel Gaztelu un lector natural entre nosotros, puesto que su lectura no era solo de la letra sino también del silencio.

Temprano amigo y colaborador de José Lezama Lima, junto al cual publicara una de las revistas que precedieron a Orígenes, la poesía del padre Gaztelu, apreciable en su *Gradual de Laudes*, tiene, como bien se ha dicho, su propia estrella. Hay en este poeta un ofrecimiento del sabor espiritual de las horas que se hace notable tanto en sus nocturnos dominantes como en otros de sus poemas mayores, entregados a la liturgia eterna del rocío. Ese orden distinto de Gaztelu, al que se inclina su palabra y que permite «soñar la perfección», es el que el poeta presiente en una jerarquía de lo bello transparentada por el imán del divino (desde el singular de la azucena, el girasol y la rosa hasta el total impulso de su anhelante ruego). En su ensayo origenista titulado «La Cuba secreta», María Zambrano escribía:

> Llegado de otro mundo, Ángel Gaztelu, es quien hace ascender su poesía a una más alta claridad, acercándose más al estado de gracia poética, beneficio de un sacrificio consumado por sus ancestros hace ya largo tiempo [....] La poesía de Gaztelu se desenvuelve, alcanza el canto, llega a ser música, es decir: serenidad, medida, cifra de plena belleza: armonía.[2]

Esta música en Gaztelu es un desvelamiento de la permanencia, el hallazgo (central a su mirada) de una definición allende la definición, con la que aspira a la esencial quietud de lo religado. No es la estatua de Florit, perfecta en su exterior sosiego, sino el claveteado aroma de los símbolos eternos: por eso el jardín, la noche, el tiempo mismo, los gestos doblemente vespertinos en el ritual cotidiano de su *Tarde de Pueblo* o los ecos de gloriosa caballería en *Romance en la bahía de La Habana*. He ahí el mármol sacrificial, su capitel de genuina resonancia.

Este último poema se prefigura, a partir de un encuentro evocado por Monseñor Carlos Manuel de Céspedes, como el envés poético de la primera experiencia habanera del poeta:

> Como él hablaba de Cuba y, en particular de La Habana, como él lo hacía, con imágenes en las que se imbricaban el pueblo cubano y la naturaleza, hace muchos años, siendo yo Rector del Seminario, conversando en mi habitación, que él visitaba con frecuencia, le pregunté: padre ¿cuándo y cómo se enamoró usted de nuestro país y de nuestra ciudad? [....] Me contestó enseguida, no tuvo que pensarlo mucho, pues era algo que tenía bien definido en su mundo interior [....]: «fue amor a primera vista. Cuando estábamos llegando a La Habana, en las primeras horas de la mañana, en aquel primer viaje de 1927, alguien nos avisó que ya comenzaba a divisarse la Ciudad en lontananza. Y yo me fui a cubierta, al sitio por donde iba apareciendo La Habana como una ciudad mágica, que surgía del mar y con una luz..., la luz de los amaneceres en los días despejados de La Habana. Y allí, siendo un adolescente, un niño casi, supe que esa sería la ciudad de mis amores. Más no puedo definir, pero así fue...Y he permanecido fiel a ese amor de juventud [....]»[3]

En la familiaridad de este pasaje con el poema (que en un fragmento dice: «Y el barco en la noche sigue / jinete del mar, intrépido / girando en grupas del agua / grandes espuelas de acero. / En cacería altanera / por las praderas del cielo / hace lanzas de sus mástiles, / ensartando los luceros. / La noche de nuevo ordena / su sistema de silencio».)[4] la visión matutina se convierte en escucha nocturna: si en el pasaje la ciudad fue vista desde el barco, en el poema es el barco desde la ciudad; si allá la luz, acá el silencio; y aún la «cacería altanera» nos permite comparar esas lanzas con el «flechazo» que sintiera este viajero de trece años llamado Ángel Gaztelu. La escena relatada, que pudiera recordar el primer verso de «Testamento del Pez», nos entrega también (solo que con otros acentos) un cierto ángulo intuitivo, acaso olvidado, de la Ciudad.

En *Gradual de Laudes*, en su conformación como poemario, se percibe esa voluntad de ascenso que halla

su cima en el ardiente saludo de «Oración y meditación de la noche», del cual escribió Cintio Vitier que «no conoce nuestra poesía poema católico de más inspiración, hermosura y plenitud confesional».[5] Lezama, por su parte, pudo escribir de Gaztelu que «en la verídica historia del ceremonial y la ciudad, no hay nadie entre nosotros que como este ilustre juramentado secular, realice, durante la curva del día, tantas cosas esenciales».[6] Al diálogo que sostuvo este sacerdote con el universo de las artes en Cuba se debe un patrimonio que es orgullo de los lugares agradecidos por su tránsito. Es el caso de la Iglesia de Bauta, descrita en reseña carpenteriana de 1954 «como museo permanente de pintura contemporánea, puesto que las imágenes del templo, su ornamentación, sus esculturas, se deben a los mejores artistas cubanos del momento, llevados por el fervor del sacerdote-poeta al terreno de un arte sacro que no se cultivaba en la isla desde hacía mucho tiempo».[7]

III

En febrero de 1945, Samuel Feijóo escribe a Cintio Vitier una carta en la que alude a un extenso poema que por sus claves íntimas entiendo se trata de «Bethel»:

> Yo vivo en una soledad casi desesperada. Nada me basta. He perdido mucho, y sigo perdiendo. La naturaleza: esa montaña donde paso semanas enteras; esos campesinos, me ayudan, pero no me han curado: no puedo vivir sin ellos, pero no me bastan [...] de mi próxima obra le diré que tengo terminado un poema (25 páginas) que me conmueve siempre que lo leo. No sé cuándo he de publicarlo, porque no tengo dinero, ni veo forma de ganármelo. Bien, mi amigo, gracias por su ensayo fervoroso, de pasajes de verdadera poesía, donde tan claro le veo, y por sus versos, y por su amistad. Escriba a su amigo, Samuel Feijóo.[8] UP

1 Samuel Feijóo, «Bethel», Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2013, p.46.
2 María Zambrano, «La Cuba secreta», *Orígenes*, La Habana, n. 20, 1948, pp. 7-8.
3 Monseñor Carlos Manuel de Céspedes y García Menocal, «Monseñor Ángel Gaztelu in memoriam», http: //www.palabranueva.net/contens/archivos/8_apost/0311_5861.pdf.
4 Ángel Gaztelu, «Romance en la bahía de La Habana», *Gradual de Laudes*, Ediciones Unión, La Habana, 1997, p. 53.
5 Cintio Vitier, «Lo cubano en la poesía», Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2002, p. 336.
6 José Lezama Lima, «El padre Gaztelu en la poesía», prólogo, *Gradual de Laudes*, Ediciones Unión, La Habana, 1997, p. 9.
7 Alejo Carpentier, «La conferencia del poeta Gaztelu», *Letra y Solfa*, n. 6, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1997, p.143.
8 Samuel Feijóo, «Correspondencia», *Signos*, Santa Clara, n. 67, 2014, p.33.

José Ángel Valente: nada más que VARIACIONES EN LA RED

Adriana Rodríguez

Sergio Pitol está enfermo. Enfermo de literatura. No hay recuerdo que su mente no lea exageradamente: el mundo se deforma a su paso, se *literaturiza*, una escena cualquiera se vuelve parodia, drama, espectáculo. La primera vez que supe de María Zambrano fue por uno de esos encuentros en Roma que Pitol relata en *El arte de la fuga*. Allí la filósofa española era una especie de *femme fatal* erudita que disertaba sobre el ser mientras sus discípulos la miraban embobados. La escena era de una solemnidad de caricatura: cuando Zambrano aspiraba el humo de su cigarro, sus admiradores contenían la respiración.

Fui a sus libros esperando encontrarme con el debut de la diva de la filosofía hispánica. Por suerte, la imagen que Pitol había dibujado para mí no coincidió en nada con la realidad de sus textos. La prosa de María Zambrano era de un sosiego impecable. El denominado «conocimiento poético» –pieza clave de su pensamiento y que continuarían miembros del grupo *Orígenes* como Cintio Vitier– intentaba acceder al conocimiento por medio del arte, de la poesía. En el lugar de la razón ilustrada, que computa, que intenta fijar los límites de la realidad, la filósofa proponía el acceso a la sabiduría por medio de la creación poética, oponiéndose de antemano a muchos de los presupuestos de la Modernidad. La escritura de María Zambrano es la proposición y la búsqueda simultánea de ese conocimiento: su lenguaje insinúa, deja entrever, pero nunca determina conceptualmente las cosas que solo se descubren a medias. Lo que su palabra revela aparece siempre incompleto, como fragmentos de un pensamiento mayor nunca descubierto. Los nombres, los números, son las fronteras que la mente humana ha ideado neuróticamente para sentirse a salvo, parece decir. «Hemos soñado el mundo resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso», escribió Borges (*Páginas escogidas*). Su fe en la literatura es descomunal, solo ella puede revelar esas zonas ocultas de la realidad que permanecen sin descubrir y que conducirán al hombre a su unidad original con el mundo. El sueño de Zambrano es el de un ensamblaje feliz, los fragmentos se recuperan, y el hombre puede recobrar esa comunión primigenia que mantenía con el cosmos.

Pero un tiempo después volví a recordar la escena de Pitol cuando leí en una revista: «María Zambrano no sabía lo que era el otro [...] esclavizaba a su entorno y no igualaba, en fin, con la vida el pensamiento. Ella no lo igualaba, no.» (*El cultural*). Esa había sido la respuesta de José Ángel Valente, uno de sus alumnos más disciplinados, cuando le preguntaron por su preceptora en una entrevista ocho años después de su muerte. La frase tenía el tono de un parlamento dramático: resentimiento contenido –tan visceral como para permanecer inalterable a lo largo del tiempo–, autocompasión (solo hay que reemplazar «el otro» por «yo») y hasta énfasis teatral («Ella no lo igualaba, no»). Valente, que había seguido a todas partes a María Zambrano, al final se transformó en uno de sus detractores más esforzados. Recordé aquella imagen adulterada de la filósofa pero no pensé tanto en sus pupilos como en la fuerza de su admiración. Valente ilustraba ese lado trágico de la fascinación que Pitol no cuenta; su histrionismo, que hubiera encantado al autor mexicano, representaba la angustia de los discípulos que contienen el aliento ante el preceptor pero, al mismo tiempo, saben de antemano que solo pueden aspirar a unas pocas variaciones de la obra del maestro.

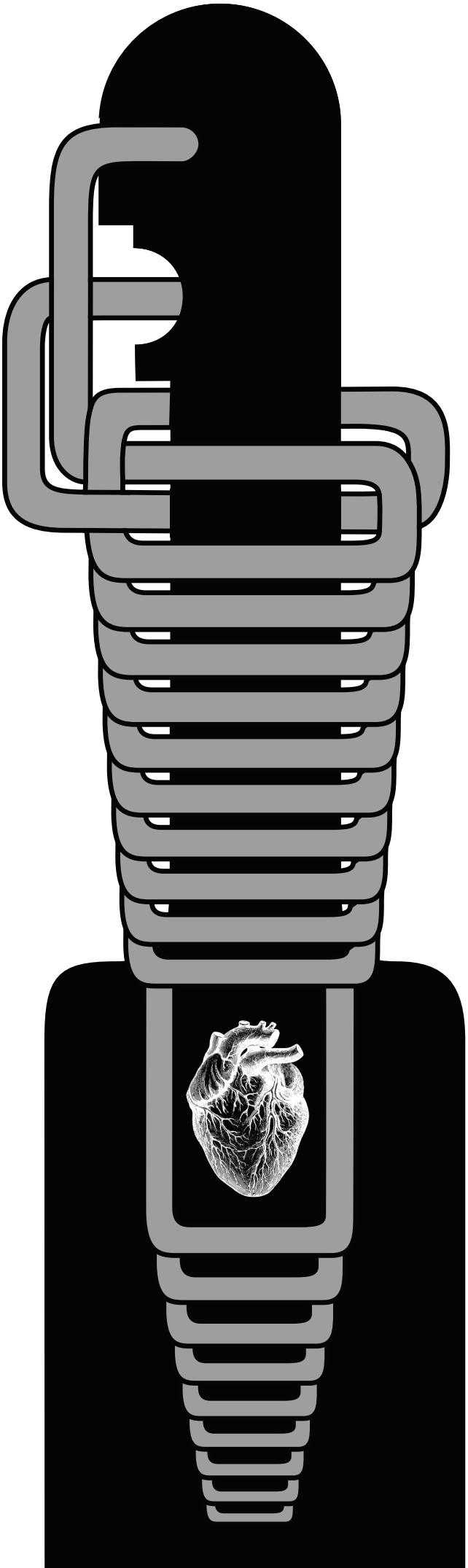
Al principio de *La angustia de las influencias* Harold Bloom deja claro que a él solo le interesan los poetas fuertes – esas «grandes figuras que persisten en luchar con sus grandes precursores»– y que no quiere saber nada de «los talentos débiles». Entré en los textos de Valente segura de que su grupo era el segundo. No me equivoqué, pero siguió gustándome su irreverencia, su fervor, ese contraste entre la idea que tiene de sí mismo y lo que es en realidad. La angustia de Valente –diferente a la de los genios de Bloom, que tendrán que lidiar con la sombra de sus ancestros, pero tienen el reconocimiento garantizado–, los efectos de estar consciente de que la fama que se la ha reservado es la de los seguidores... o los plagiadores decentes, me atraía en extremo. Leer a los mortales también exige ciertos riesgos. Valente me había fascinado a mí.

¿Qué decimos en un ensayo sobre un escritor mediocre? Cuando hablamos de autores, escribimos para confirmar la calidad de un consagrado; para rescatar a alguno del olvido; para justificar la insuficiencia de otro. Los críticos «fríos» escriben para que los autores ilustren

sus teorías y métodos, y para que sus lectores –esos pobres lectores de las Academias– no se aburran demasiado. (Aquí, los escritores son en realidad un pretexto, lo que importa no es su excelencia, sino cuan bien pueden ajustarse a sus teoremas literarios, como quien olvida en su rutina que la lectura es también placer). Escribimos para destruir a un autor y para guiar a otros en la lectura, ese universo laberíntico de contracubiertas elogiosas y portadas bonitas. Escribimos por la manía de escribir, para leernos a nosotros mismos: para intentar consagrarnos, para no quedar en el olvido, para justificar nuestra mediocridad. Pero ¿qué hacer con un autor que no puede aspirar a integrar ningún canon pero que tampoco merece ser aplastado? Si se hacen ensayos sobre la ascensión y el encumbramiento de los genios, relatamos, entonces, la caída de los mediocres? O mejor: ¿Puede hablarse de caída si nunca hubo ascenso? ¿De qué clase de *angustia* hablamos cuando los discípulos ni siquiera son capaces de diferenciarse de sus maestros literarios? Al final, era esto último lo que verdaderamente me encantaba en Valente, el proceso en el cual se confirmaba su «debilidad» de talento. Su lucha en pos de la originalidad. Lo trágico de esa búsqueda. Su patetismo.

En este sentido, el primer libro de pensamiento[1] de Valente, *Las palabras de la tribu*, es el más ingenuo. Se nota allí el deseo de seguir el camino de Zambrano, pero, al mismo tiempo, la *voluntad* de desligarse de ella. El objetivo del conocimiento poético de la filósofa es restaurar la unión, pérdida desde la república platónica, de la filosofía y la poesía. A Valente, en el fondo, eso no le importa mucho: el conocimiento poético que defiende no es mucho más que una postura estética. Le viene perfecto para enfrentarse a la «poesía como comunicación» de Bousoño, y le permite desplegar todo su histrionismo. Hay una euforia apenas disimulada en ese primer Valente, que usa la filosofía para expulsar lo que le preocupa y difamar contra sus enemigos. Se encizaña contra toda literatura de corte científica –o al menos pretensión, en el caso de Bousoño–, porque, tal y como predicaba el pensamiento de su maestra, esta solo acordona a la realidad a través de la razón. Los ensayos de *Las palabras*... son una especie de ejercicio excretador de sus obsesiones: al principio, son un llamado a creer en el conocimiento poético, más tarde, una apología de sí mismo. El texto con el que abre el libro está más cerca del paroxismo de los manifiestos literarios que de una meditada reflexión filosófica. Responde (Valente siempre «responde», nunca «enuncia») a la «poesía como comunicación» con autosuficiencia: «a quien en primer lugar tal *conocimiento se comunica* es al poeta en el acto mismo de la creación.» (Casi me imagino una caricatura de la época: Valente triunfal, en una tribuna; abajo, parodias patéticas de Bousoño y compañía, *Teoría de la expresión poética* en mano)

Ahora bien, si esta poética a medio camino entre el panfleto y el desahogo no conduce hacia el equilibrio ideal que perseguía María Zambrano, ¿hacia dónde, entonces, Valente dirige el compás? El misterio está resuelto: hacia sí mismo. La filosofía es en él poco más



que una cáscara, una cubierta: ante todo, es un poeta, un poeta ególatra, con una necesidad enfermiza de hablar de sí mismo. El verso, la palabra no tienen la dimensión conciliadora que en Zambrano. Es, por el contrario, el arma con la que se defiende.

«Se pudiese formular con respecto a la poesía lo que cabría llamar *ley de la necesidad*: hay una cara de la experiencia, como elemento dado, que no puede ser conocida más que poéticamente», dice Valente. Habla con la actitud de quien después de un esfuerzo extremo, descubre lo desconocido, vanagloriándose de su originalidad. Alberto Garrandés en «Los dientes del dragón», propone una variación del concepto de influencia, dividiendo, en otras palabras, a las voluntarias de las «involuntaria». Las segundas –que no tienen que acompañarse de ninguna angustia, porque eliminan «el ser conscientes» de la imitación– serían las que a lo mejor podríamos adjudicarle a Valente. Pero la verdad es que es difícil imaginar al discípulo ignorando que está definiendo, como si fuera el mayor de sus descubrimientos, un concepto como el de «conocimiento poético», enunciado ya muchos años antes por Zambrano. Este tránsito del antropocentrisco a un «poetacentrismo» no es más que un simulacro: el centro y el tema son los mismos, Valente solo lo ha emperifollado un poco. Como en el Baudelaire de «Rebelión», el resultado es un mundo idéntico, con algunos nombres nuevos. En el fondo, su astucia sorprende por su simplicidad: Invertir, no demoler. El desplazamiento (que en Zambrano era bestial, puesto que dotaba al conocimiento poético del poder para hacer confluir, en el centro, filosofía y poesía situadas a ambos extremos de la historia) es inexistente, o mejor, digamos que se trata de un desplazamiento gestual –con dinamismo sí, pero solo escénico, mímico–. La teatralidad, el dramatismo... eso sí que se lo debemos a Valente. *All of them*.

La divisa de *Las palabras*... es construir un caos con reglas. La característica primordial de este primer Valente es contradecirse una y otra vez a sí mismo. Su praxis en nada corresponde a su teoría, su estrategia es convertir lo que afirma en su contrario. «La palabra poética –dice– está sobrecargada de sentido», mientras la suya se ahoga en fórmulas, notaciones y leyes casi matemáticas.[2] Sus ensayos, que defienden lo relativo, sorprenden por su afectación algebraica: odia las nomenclaturas pero le encanta fijar leyes, definir conceptos. Enuncia que no debe enunciarse, formula que no puede formularse. En eso, no puede estar más lejos de la escritura de Zambrano sobre la que Cioran dijo: «para ella, nada es verdad salvo lo que precede o lo que sigue a lo formulado, únicamente el verbo que se hurta a las trabas de la expresión» (*Ejercicios de admiración*). La maniobra de Valente –escribir para confundirse, para desmentirse– hace que sus críticas a las ideologías, a la trasformación del lenguaje en instrumento de comunicación, no parezcan muy creíbles. Más que ensayos, tenemos prólogos o introducciones de un conocimiento poético nuevo, original, que se anuncia, pero nunca llega. La rebeldía de Valente es solo estética. Es más, si rastrearemos sus textos, nos toparíamos con la amistosa relación que entabla con los campeones de la teoría literaria (Foucault y Saussure son citados más de una vez), algo poco decoroso para un aprendiz del «conocimiento poético». Casi me imagino a un Valente extasiado por la teoría, sin la habilidad –o la intención– para encubrirlo.[3]

A Valente le vendría muy bien una sentencia de Quentin Compson: «Ninguna batalla se gana jamás [...]. Solo el campo de batalla revela al hombre su propia locura y desesperación, y la victoria es ilusión de filósofos e idiotas.» (*El sonido y la furia*) Por demás, su conocimiento poético es hasta impertinente: «la capacidad de revelación poética de la realidad –dice Valente– tampoco está condicionada en definitiva por la personal actitud del artista [...]. El objeto [del poema] es *sobreintencional*.» El poema trasciende la intención del poeta, es suficientemente autónomo como para «decir» lo que el escritor nunca ha pretendido decir. Los ejemplos de Valente son Balzac, que pensó que alababa a la aristocracia y lo que hizo fue desenmascarar su decadencia; Brecht, que siguiendo el materialismo, lució sus grietas y Sófocles, que con Antígona puso en duda a la democracia, sin saberlo. ¿Qué es realmente el «conocimiento poético» en Valente? Descartemos por un momento su carácter iluminador, sus posibilidades gnoseológicas: ¿Qué nos queda? Un advenimiento incómodo, que hace decir al poeta palabras contrarias a sus deseos. Aquí el libre albedrío del texto, su autonomía, es una pesadilla. Los escritores no son sus dueños, sino sus víctimas.

«Toda teoría es gris. Y toda teoría ha sido devorada por su método» son las palabras que abren La piedra y el centro y esta sentencia aparece como premoción. Los textos de este libro son algo grisáceo. Su crítica a la teoría ya no es ni creíble: sin inmutarse reparte elogios a la desautomatización de la forma en otro ensayo, así que no es difícil pensar que se ha leído a los formalistas. Esto desespera un poco a la luz de su primer libro, en donde Foucault y Saussure todavía podrían pasar por un accidente. Valente ya no es más aquí aquel optimista ingenuo. Sus intentos por sobreponerse al influjo de Zambrano, por *distinguirse* de ella, se empiezan a perder de forma un poco escandalosa. El caso es aún más interesante si vamos a la biografía: para 1982, cuando se publica por primera vez *La piedra y el centro*, Valente ya ha empezado a alejarse de su maestra. Si junto a ella sentía la urgencia de originalidad, a la distancia y el rechazo, la copia ya no parece importarle mucho. No se trata de que Valente carezca de atributos (no veo la razón para escribir sobre él en ese caso) sino, precisamente, de su existencia *exclusiva*. El poeta integra ahora la masa notable «a secas» –*distinguible*, pero incapaz ya de aspirar al genio–. Los textos de aquí se dedican en su mayoría a cuestiones de estética solamente, y muchos son ampliaciones o rezagos de sus libros sobre Santa Teresa y Miguel de Molinos. Hay muy poco de filosofía y cuando aparece tiende a reproducir los lugares comunes del pensamiento zambraniano.

He pensado en las implicaciones de este retroceso en *La piedra y el centro*. En el modo en el que Valente se resigna a la imitación y la compensa con el rechazo en

vida a Zambrano. Siempre podemos oler cierta hipocresía involuntaria en los apóstatas que solo cambian la forma del material heredado y conservan la esencia, pero Valente lleva esto al extremo. El camino que se extiende desde *La piedra y el centro* hasta *Variaciones sobre el pájaro y la red*,[4] podría ser la peregrinación en la que el poeta verifica su condena. O mejor: su castigo es el tránsito en sí mismo, porque el Valente que pasa de «Poeta», en el primer libro, a «pájaro solitario» en *Variaciones*..., parece estar ya sufriendo la consciencia de su falta de genialidad. En *La piedra y el centro*, se asfixia por partida doble: por un lado, la eterna sombra de Zambrano; por el otro, una atracción creciente por la mística que no consigue conjugar con su pensamiento anterior. Valente empieza ahora a copiar abiertamente a Zambrano, pero confunde el elogio con el remedo. Usa las obras de la literatura universal para probar sus teorías: Como Walter Benjamin y Zambrano –según el propio Valente–, sacraliza los textos profanos y lee la literatura como algo incuestionable que él, su exégeta, debe desentrañar. El otro problema central es la fascinación de Valente por la teoría, que ya para este entonces es muy evidente. De algún modo, une a Barthes, Bataille, Foucault con la poesía mística y los hace congeniar. El defecto máximo de todo el libro es la superficialidad con la que todos estos temas son tratados: literatura, mística y teoría literaria quedan flotando en el papel y lo adornan, pero ante tanta mescolanza no se profundiza del todo en ninguno de ellos. Valente los une sin preocuparse por el grado de pertinencia de estas asociaciones, pero incluso este gesto, que podríamos leer como un caso de libertad creativa, carece de pasión. Las uniones son estériles porque están demasiado calculadas. Por momentos, el primer Valente parece no haberse perdido del todo, pero su escritura es ahora matemática: lo que extrañamos, ante todo, es su espontaneidad.

El silencio es crucial para entender la lucha de Valente. En *Las palabras de la tribu* lo que caracteriza a la palabra poética es su vitalidad, no es un resto fosilizado de un tiempo anterior al lenguaje –como en Zambrano–. No solo encierra en sí misma el instante de la creación, sino que comprende la trama de todos los estratos de sentido desde el origen. Su sentido es apuntar a un ente pero encerrando todo su devenir, de modo que el tigre de una mañana, como diría Borges, sea todos los tigres que fueron y serán. Esto no cambia mucho en *La piedra y el centro*, pero allí el «centro» ya es un abismo, ir hacia él es una «inmersión abisal» y la voz del poeta, que antes daba felizmente nombre a todas las cosas, ahora es confusa e ininteligible. Ya en *Variaciones*..., en el centro lo que hay es silencio. Ese mutismo final es extremo –algo que comparten el poeta y el místico–:«Toda experiencia extrema del lenguaje tiende a la disolución de este.»

Si para Pascal Quignard, Beckett, Zambrano e incluso Huidobro ese silencio primario es reconstituyente, para el poeta es agónico. En el vacío está el gemido: su palabra es «canto al borde del abismo.» La biografía de Valente es la historia de un enmudecimiento. El silencio no solo tiene sentido en su poética, sino también en su trayectoria. No hay caída en su carrera, porque nunca hubo ascenso. Lo que tenemos es el proceso de acallamiento de su originalidad, la pérdida progresiva de su rareza *incipiente*. El destino del poeta, como su obra, está lleno de contradicciones: Se fuga del seno zambraniano pero cada paso es un acercamiento; se deslumbra con la mística pero la transcribe, con el entusiasmo de los autómatas.

Pero ¿cuán involuntario es todo esto? Me sigue pareciendo demasiado fácil ver al discípulo solo como el *looser* del canon y la tradición literaria. Por momentos, creo ver cierta responsabilidad en ese Valente que se revuelve a consciencia en la imposibilidad, que se sacrifica adrede. Cuando escribía este ensayo no dejaba de pensar en Bolaño. El chileno no tiene nada que ver con Valente, pero yo recordaba a uno de sus personajes una y otra vez. Se trata de un asesino y escritor frustrado que escribe, con la cola de su avión de guerra, versos latinos en el cielo. Sus rasgos nunca se distinguen, pero a medida que las palabras se desdibujan sospechamos que sonríe, con esa felicidad desesperada que se encuentra en la resignación.

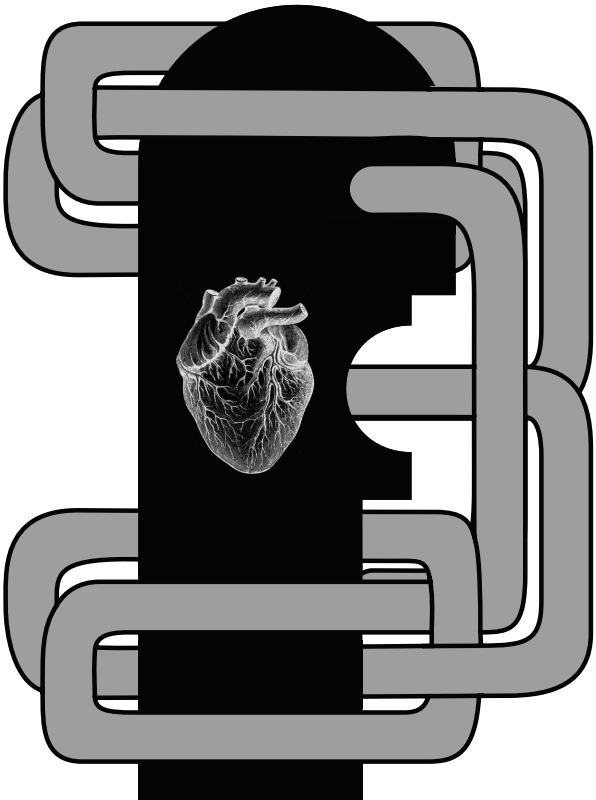
No me es difícil imaginar una sonrisa semejante en Valente. **UP**

1 Valente también fue poeta. Tanto en vida como póstumamente se publicaron un buen número de sus libros de poemas. Pero me dedicaré a los tres libros de ensayo que escribió en vida, en donde su pensamiento se expresa de forma explícita.

2 Veamos un ejemplo excelente: «Conviene, desde ese punto de vista, distinguir cuidadosamente el objeto del tema. El objeto del poema es la zona de realidad, poéticamente conocida, que el poema revela. El tema es el enunciado genérico de esa realidad, que aun así enunciada puede seguir estando encubierta.»

3 La fascinación de Valente por algunos teóricos podría responder a una ausencia de distanciamiento epocal. Las palabras de la tribu se publicó en 1971 y Foucault pronunció «¿Qué es un autor?» en 1969. No es tan difícil imaginar a un Valente demasiado obnubilado para percatarse de que muchas de las posturas de la teoría atentaban directamente contra su poética.

4 Póstumamente se publicó *La experiencia abisal* y un compendio de textos sobre arte y literatura, *Elogio del calígrafo*.



Al oeste del infierno hay un HOMBRE MUERTO

Mario Espinosa

Toda la noche fucilazos sin
origen visible temblaron en el oeste más allá de las masas de cúmulos,
convirtiendo en azulado día la noche del desierto lejano, las montañas
en el repentino horizonte negras y vívidas y ceñudas como un paisaje
de un orden distinto cuya verdadera geología no era la piedra
sino el miedo.

Cormac McCarthy

Es la tumba, voy hacia los gusanos ¡Horror de horrores! Satán, farsante quieres disolverme con tus hechizos. Exijo ¡Exijo! Un golpe de tridente una gota de fuego.

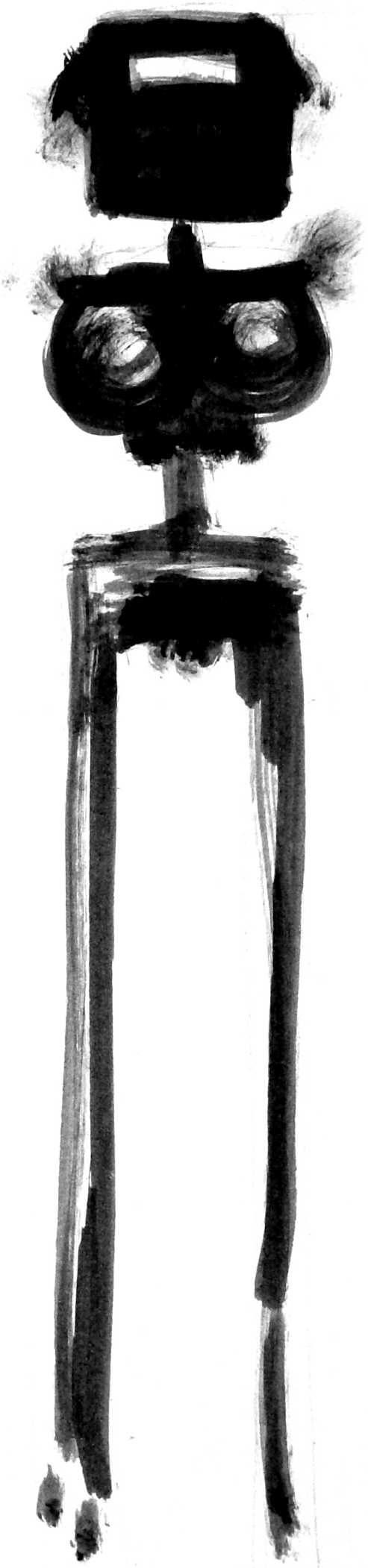
Arthur Rimbaud

El cine independiente es una alternativa, un escape de un cine comercial que encadena al film en códigos ya saturados. Hablo de fórmulas visuales y narrativas que funcionan para un camino seguro al reconocimiento en taquilla. El espectador consume en el cine comercial sus propias aspiraciones; grandes clichés, grandes películas. Algunas historias o temáticas se construyen con estrategias de la industria del entretenimiento que se repiten infinitamente, amor, sexo, violencia. En *La decadencia del Imperio Hollywoodense* Hervé Fischer comentó:

Hollywood vende, por tanto, la norteamericanización/globalización de la cultura en el mundo como lo han hecho otras industrias con los chiclets o los cigarrillos. ¿Acaso es un grado cero de la escritura cinematográfica al estilo más factual y natural que se pueda esperar? [...] ¡eso sí que es cine! Pero en el sentido de una industria del entretenimiento que vela por el control de la calidad y la regularidad de la entrega de productos al mercado.

La maquinaria del mercado cinematográfico crea un universo idílico en la mente del consumidor de este cine, lo encierra en un supuesto «lo que debe ser», en un sentido axiológico. El filme comercial proyecta un espacio de banales estereotipos que crean una vaga sensación de satisfacción y la necesidad de consumo hacia un producto tan comercializado como la Coca Cola. En la *Guía cinematográfica para perversos* Slavoj Zizek comenta: «No hay nada de espontáneo, de natural en el deseo humano. Nuestros deseos son artificiales. Se nos debe enseñar a desear. El cine es el arte perverso por excelencia, no te da aquello que deseas... te dice cómo desear».

El deseo de perfección que siembra el cine comercial en el espectador es la más cruda expresión de mercadotecnia, una intención que separa en muchas ocasiones al cine de su valor artístico. Deseo y compra para un deleite casi vacío en contenido. En la *Guía*... Zizek se apoya en una escena del filme *Possessed* de Clarence Brown para ilustrar la sensación del espectador ante la gran pantalla. La secuencia muestra a una muchacha provinciana que se siente cautivada por imágenes de un mundo burgués que desfilan ante ella en las ventanillas de un tren. Son situaciones que la hacen ambicionar, que crean una fantasía seductora que se proyecta hasta mover la más fuerte sensación de deseo. Zizek agrega:



> La imagen de una persona parada frente al tren que pasa lentamente se vuelve análoga a la del espectador observando la magia de la pantalla [...] De manera que si bien toda la realidad está sencillamente allí: el tren, la chica... Parte de la realidad, tanto como si en su percepción como en la del espectador fuera elevada a un nivel mágico, se vuelve la pantalla de sus sueños.

Si se intentara integrar el cine independiente norteamericano en esta analogía de Zizek, el tren que pasa frente a Joan Crawford se quedaría vacío o posiblemente se descarrilaría. La propuesta de este cine rechaza el universo ficcional hollywoodense y todos sus estereotipos. No hay realidad que desear, gran parte de la ficción independiente es la realidad en sí. Espacios, personajes, conflictos, todo sale de una áspera intención de representar lo cotidiano en su estado puro. Así se crea un cine mucho más profundo, intimista y psicológico, con personajes reales, o sea, débiles, pobres y anónimos. Personajes que cada vez se alejan más de ser, en alguna medida, objeto de identificación por parte del espectador.

Los intereses de estos cineastas es hacer un arte que responda más a un sentido antropológico y documental que al entretenimiento. Conflicto hombre y sociedad en su más satírica y brutal expresión, esa es la fuente alternativa a la maquinaria de utopías que es Hollywood. Las imágenes que se verían en el tren de *Possessed* si de cine independiente hablara Zizek serían escenas extraídas del universo ficcional de directores como John Waters o Harmony Korine. Dos realizadores que han sabido exponer, en un contexto casi apocalíptico, la cara más oscura y degradada del género humano. Solo hace falta acercarse al minuto 58 con 2 segundos de *Pink Flamingoso* al filme *Gummo*, para encontrar allí una visualidad que incinera el sueño americano, no hay nada que aspirar en una realidad caótica y degradada. No se buscan los finales felices, en algunos casos ni siquiera se buscan finales. Recuerdo unas palabras de Jim Jarmusch: «La vida real no tiene argumento». El hombre común en lugar de un sueño, ante este cine se sitúa frente a un espejo.

La noción de «independiente» da muestra, en un primer lugar, de la necesidad de muchos cineastas de zafarse de la censura. Las nuevas ideas sobre el cine no podían subordinarse a las reglas de la gran industria. Lo que buscaban era el control total de sus obras, la libertad creadora propia de un espíritu vanguardista. Así se crea un fenómeno de conceptos variados y propuestas alternativas.

Uno de los cineastas independientes capaz de llevar esa libertad creativa a su máxima expresión es Jim Jarmusch. La autonomía que cobran sus filmes rompe, en muchas ocasiones, con cánones visuales y narrativos. Sus códigos nuevos se basan fundamentalmente en la concepción de una acción que no se rige por una estructura orgánica preestablecida. La trama en sus películas sigue un sentido amorfo que intenta reproducir la línea temporal de lo cotidiano, un espacio onírico o una atmósfera única y personal. Su interés va hacia los puntos muertos en el argumento, enfoca esos lugares

donde la acción se detiene, y con ella sus personajes. Jarmusch explora la psicología de sus protagonistas en un estado contemplativo, fuman un cigarro, viajan en carro o sencillamente, no hacen nada. Rompe así con la primera ley de todo guión orgánico: toda acción debe inscribirse en una relación causa-efecto.

La acción se convierte para Jarmusch en un elemento que trata de eludir, es como si quisiera escapar de ella. Evita la acción en los dos sentidos que el término refiere, un sentido aristotélico y otro factual, comercial, la acción hollywoodense (Bruce Willis derribando un helicóptero en *Die Hard*). Esta acción casi desaparece en su filmografía, incluso ha llegado a convertirla en una elipsis cuando es inevitable que suceda. Una escena en *The limits of control* muestra al protagonista a punto de irrumpir en una base de máxima seguridad. En el próximo plano ya está adentro. Todo el cliché del súper espía infiltrándose se esfuma, desaparece.

Por otra parte, se podría suponer que el lenguaje fílmico en Jarmusch se expone a caer en un estado de tedio. Separarse de la acción lo obliga a trazar nuevas estrategias que lo alejen de hacer un cine que se extienda en una lentitud sin sentido. Más que rechazar, su intención es sustituir. Necesita evocar nuevos códigos que den a su filmografía la capacidad de moverse en otros campos, le interesa, por ejemplo, la reflexión, la percepción y el simbolismo. Por lo que un elemento que explota constantemente es la intertextualidad. Una herramienta que le permite poner como punto de apoyo para la conformación de una poética propia, las relaciones entre el cine y un vasto universo cultural que se filtra en sus filmes.

Ver una película de Jim Jarmusch es como devorar las piezas de un gran collage. Sus filmes son una zona heterogénea donde colisiona el cine con la pintura, con la poesía o con la música. También chocan culturas, ideologías y razas en una gran mezcla de derroteros del cine de género. Jarmusch es un maestro de la amalgama, un realizador que se ha sentido atraído por la combinación de ideas y conceptos casi sin mixtura. Ese reservorio de referencias llena el vacío que deja el rechazo a estrategias narrativas funcionales durante siglos en las artes dramáticas, literatura y cine. Su intención es trasladar a su espectador desde la mera contemplación del film hacia la interpretación.

Por otra parte la filmografía de Jarmusch da muestras de que ha explorado de forma profunda el cine de género. Está consiente de que este cine, sobre todo el de los años sesenta y setenta, le brindan un universo ficticio ya elaborado y espacios donde insertar sistemas de personajes que hagan seductores sus relatos. Claro, lo que toma Jarmusch del cine de género lo convierte en un trasfondo, una plataforma intertextual donde se plantean historias que revelan el sentido poético del cine. Por ejemplo, *Ghost Dog: The Way of the Samurai*, tiene todo lo que se espera de una película de cine negro, pero también conserva el profundo misticismo de la filosofía samurái y una atmósfera densa que recuerda el cine de Akira Kurosawa; *The limits of control* bebe del cine de

espionaje pero se orienta hacia un sentido alegórico que refleja la relación entre hombre y arte.

El esbozo de estas dos ideas con respecto a la poética de Jarmusch (la intención de mutilar la acción y el acercamiento intertextual al cine de género), me lleva a pensar su filme *Dead Man* como un proyecto arriesgado. Este filme, desde una clasificación superficial de género, es un western, indios y cowboys que se enfrentan en una zona árida. Aquí está el riesgo: ¿Cómo se puede concebir un western sin acción, si es esta la armazón básica que sostiene al género? Jarmusch se expone a desmontar un sistema de progresión aristotélica que brinda todo el dinamismo que el argumento de un oeste necesita. Los móviles en el western están bien anclados a los personajes y estos lo siguen en línea recta hasta un seguro desenlace. ¿Qué hace Johnny Guitar sin una mujer que defender? ¿Qué sentido tomaría *The Searchers* si Ethan no tuviera una familia que vengar y una sobrina que buscar? Sin un móvil se quedarían estáticos en una suerte de limbo. Nicholas Ray y John Ford fueron dos de los responsables de llevar el género a una perfección orgánica; Jarmusch desde una actitud posmoderna lo desmonta, y lanza al caos.

Dead Man también supone un fraccionamiento del western en un sentido mucho más profundo que el desmontaje estructural. Jarmusch lo pone en un contacto intertextual con el poema *Matrimonio entre el infierno y el paraíso* del escritor y pintor del Romanticismo inglés William Blake. Un texto que crea un universo órfico regido por la cosmovisión esotérica y oscuras influencias de su autor: la cábala, el budismo, las *Sagradas Escrituras*, la magia, mitología griega y nórdica, etc. El texto trata en sí, de un viaje visionario del poeta hacia el infierno en una búsqueda simbólica de su propia alma. Explora los rincones de la percepción para encontrar una nueva distinción entre las oposiciones de la razón humana: el bien y el mal, el amor y el odio, el paraíso y el infierno.

Entonces Jarmusch agrega otro reto más a su filme, no solo va a separar al oeste de su organicidad tradicional, sino que va a intercambiar el plano factual y literal que define al género por un sentido mítico y alegórico. El cronotopo del oeste muta de una relación lineal entre espacio y tiempo, hacia una dimensión órfica de geografía infernal. En este punto pudiera parecer que *Dead Man* levita en el vacío; se deforma la trama, y todo se mueve hacia un sentido poético filosófico. Pero lo que supone una falla es precisamente lo que hace que este filme sea una de las obras maestras del cine contemporáneo.

En dos discursos que no tienen relación aparente Jarmusch logra trazar una línea argumental sobre posibles puntos de contacto. Explora pequeñas zonas, temáticas y estructurales, que dejan espacio para construir una trama coherente. Lo primero que hace es insertar como protagonista de *Dead Man* al escritor y protagonista del propio poema. William Blake llega a «Machine», un pueblo situado al margen de la civilización. Se ve enredado en una falsa acusación de asesinato y es perseguido hasta su muerte. Ese es el orden de los hechos en un nivel de enunciación literal. Se estructura la diégesis sobre derroteros narrativos básicos del western, pero el sentido del filme se dirige más hacia los conceptos filosóficos del *Matrimonio entre el infierno y el paraíso*.

Esta es la primera escena del film: Blake se aleja de la civilización en un ferrocarril. Entre las notas distorsionadas de la guitarra de Neil Young y un montaje que alterna planos del exterior con fragmentados acercamientos a los personajes que rodean al protagonista, el espectador percibe una extraña mutación en la atmósfera que Jarmusch está creando. El espacio se torna amenazador mientras más avanza el tren, se barbarizan los personajes. El maquinista mantiene un pequeño diálogo con Blake, le dice: «Pero... eso no justifica que...hayas venido hasta aquí. Aquí, al infierno.» Esa es la primera pista que guía hacia el sentido en el que Jarmusch pretende que sea asimilado su filme. Adonde viaja Blake no es al oeste, sino al infierno. El tren no se mueve horizontalmente, por el contrario, se desplaza en dirección vertical, desciende.

Jarmusch estudia a fondo el imaginario del oeste, selecciona una iconografía muy específica que le permite transmutar el espacio por donde se trasladaba John Wayne, en el ultramundo. Busca signos que definan a ambas zonas, y los pone a funcionar en *Dead Man* como puente intertextual. Cuando Blake llega a Machine la atmósfera se vuelve aún más densa y el tiempo se ralentiza mientras se enfocan imágenes de cráneos de animales con tarros, ataúdes y situaciones que refieren algún pecado, como la lujuria o la ira. Trata de reproducir desde el cine, y sin abandonar el western, el espacio infernal que construye el poeta William Blake:

Poco a poco pudimos ver el Abismo infinito, en llamas y humeante como una ciudad incendiada; abajo de nosotros, a una distancia inmensa, estaba el sol, negro y radiante; a su alrededor se veían las órbitas sobre las que grandes arañas seguían a sus presas que volaban o, más bien, parecían nadar en la profundidad infinita con las más terribles formas con las que habían

surgido de la corrupción y el aire estaba lleno de ellas y parecía estar compuesto de ellas...

El William Blake del *Matrimonio entre el infierno y el paraíso*, y el de *Dead Man* se insertan en un universo de leyes cuya comprensión escapa a la razón; el infierno y el oeste son el caos. En la película el viaje que realiza a través de ese infierno alegórico, lo hace bajo la guía de Nobody, un indio que cumple la misma función que el Virgilio dantesco. Pero el recorrido a través del infierno supone también un viaje hacia su interior, lo lleva a una transformación en William Blake poeta. Nobody dice: «Ahora William Blake escribe sus versos con sangre» Son los versos de un asesino que a medida que gana habilidad con su arma, se va acercando más a la destreza poética. La metamorfosis espiritual de Blake es un traspaso por la puerta de la percepción, uno de los conceptos claves del poema: «Si las puertas de la percepción fueran limpiadas, todas las cosas se manifestarían al hombre como en realidad son: infinitas/Pues el hombre se ha encerrado hasta que solo ve todas las cosas a través de las estrechas fisuras de su caverna».

Este concepto representa un punto cumbre en la historia de la percepción. Representa un derrotero indispensable para comprender gran parte de la poesía posterior al romanticismo. Por ejemplo el simbolismo o el modernismo. Jarmusch mueve a su protagonista todo el tiempo por los caminos de la percepción. Blake comienza a interpretar su realidad desde sus sentidos. Comienza a entender el mundo a través de los ojos de la imaginación: «El Hombre no tiene un Cuerpo distinto de su Alma, pues ese llamado Cuerpo es una porción del Alma discernida por medio de los cinco Sentidos, que son los principales accesos al Alma en esta época».

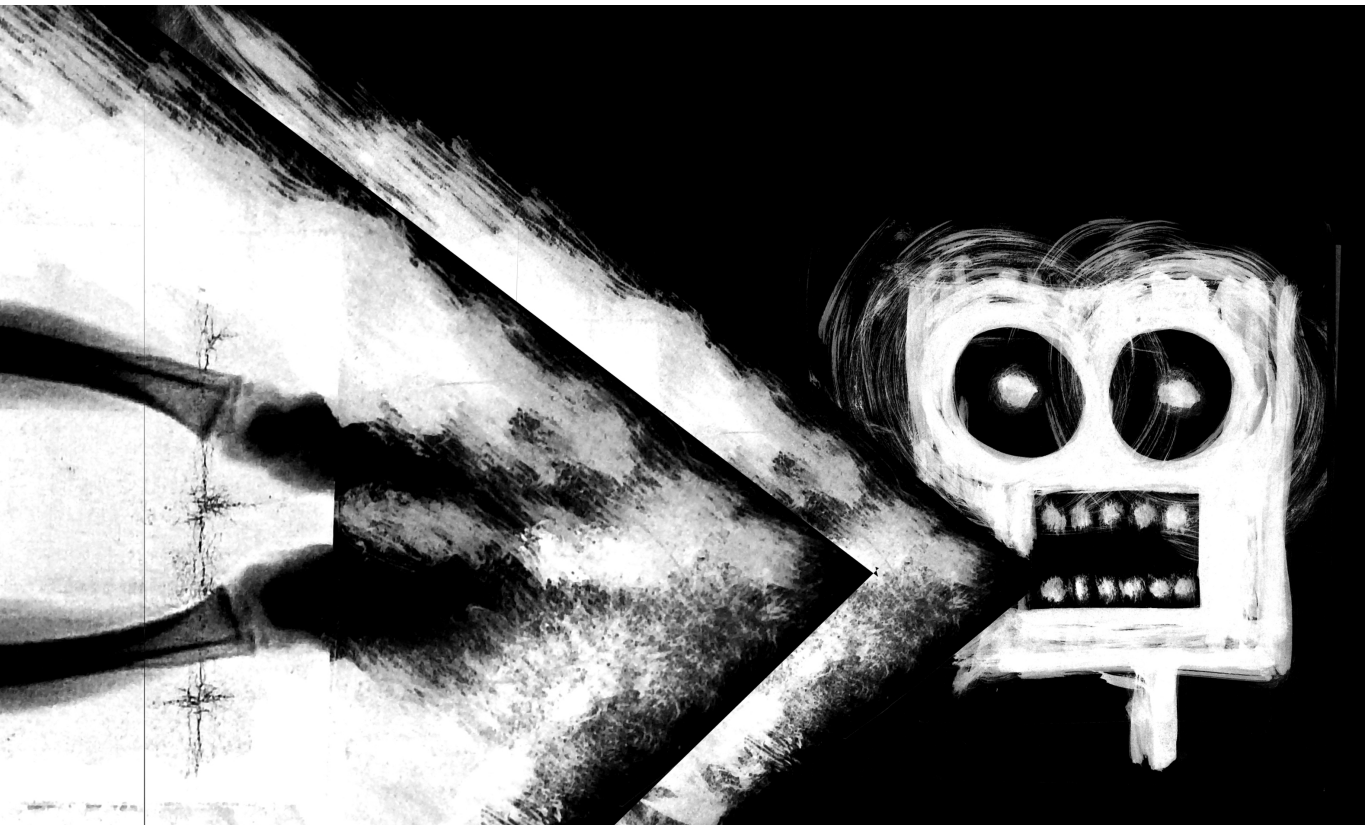
La sensibilidad poética simbolista Jarmusch la logra adaptar al lenguaje cinematográfico. Construye un sistema de «correspondencias» (en el sentido que Baudelaire le aplica al término) para transformar el *Matrimonio entre el infierno y el paraíso* en un western, sin alterar el plano ideotemático. Es imposible reducir este filme a una simple asimilación de imágenes, el fuerte plano metafórico conduce al espectador a un nivel profundo de abstracción, se proyecta en su sensibilidad como lo hacen los versos de Mallarme, Baudelaire o Rimbaud.

Jarmusch crea un cine de poesía, un cine que se extiende sobre lo figurativo, con más fuerza en la atmósfera que construye que en el sentido literal de sus relatos. En su filmografía hay una búsqueda de universos simbólicos y experiencias metafísicas que muestren la verdadera imagen de la expresión poética. Dice Baudelaire en *Elevación*:

Dichoso aquel que puede con ala vigorosa
Arrojarse hacia los campos luminosos y serenos;

¡Aquel cuyos pensamientos, cual alondras,
Hacia los cielos matutinos tienden un libre vuelo!
¡Que se cierna sobre la vida, y alcance sin esfuerzo
El lenguaje de las flores y de las cosas mudas!

En esos versos se resume el verdadero sentido de su cine, elevar. Transportar a todo aquel que se le acerque hacia la esencia más espiritual del séptimo arte. **UP**



ANTIGONÓN *o el arte de triunfar* EN EL LODO

Claudia Bofill

Entender el arte como resultado –y como testigo crítico– de una época es, sin lugar a dudas, considerar uno de los derroteros de la creación artística que ha secundado el desarrollo histórico en todas las geografías: deudor de su tiempo, o simplemente consecuencia de este, el artista revela a menudo su faceta de cronista y ente inquisidor. Aun cuando se teoriza sobre el llamado arte puro, su creación es un reto arduo: el artista, consciente o no, suele dejar huellas de su época en su obra. De ese nutritivo diálogo autor-tiempo resultan muchas veces obras que alcanzan el reconocimiento –si no la trascendencia–, no solo por su calidad estética, sino porque constituyen expresión certera del sentir de una sociedad que encuentra en ellas el medio para comunicar sus impresiones y porque, además, devienen lenguaje idóneo para la promoción de ideas. En el fresco de la realidad cubana, en tiempos en los que la agudización de las problemáticas económicas y sociales ha dejado de ser un objeto más en la mira del creador para convertirse en materia *poemable*, en el maná de algunos artistas –y de otros *disce* artistas–, el verdadero mérito del creador es, en su propósito de fortalecer la función comunicativa, el de no relegar a un segundo plano la función artística. El hecho de que se olvide esta cuestión, pudiera conducir a un punto en que el espectador cubano consuma –y hasta vomite– un pseudoarte que, más que de la degradación de la realidad social cubana de la cual se haga eco, sea evidencia de la degradación de nuestras producciones culturales.

Debo confesar que el título y el muy buen cartel de la obra teatral *Antigonón. Un contingente épico*, de la compañía de teatro El Público, no lograron proveerme todas las claves de lo que estaba a punto de apreciar en los próximos 85 minutos. Tampoco las palabras de presentación de la obra en un cartel a la entrada del teatro Trianón, sede de la compañía, que convidaban a disfrutar de una obra en la que se asistiría a la deconstrucción del discurso de nuestra historia, a un cuestionamiento sobre la realidad cubana y nuestros comportamientos en sociedad, a la revelación de un modo de ser y de sentir comunes en nuestro país.

No afirmaré que esta obra es, del todo, una mala propuesta teatral, pues hay en ella elementos que escapan de la más rigurosa de las críticas, incluso algunos encomiables; lo que sí puedo afirmar es que la experiencia de ser espectadora de *Antigonón* fue realmente molesta. Quien haya seguido críticamente las últimas producciones de esta compañía debe haber asistido con expectativas a esta nueva puesta para juzgar cuál de las dos caras presentaba El Público en esta ocasión: la de la grandeza o la de «lo mismo una y otra vez». Sinceramente, no logro comprender tanto regocijo en las filas del Trianón.

El texto dramático ofrece una hechura de las más pobres que ha presentado la compañía en los últimos tiempos y se empeña en ofrecer una visión del contexto cubano que, no siendo novedosa, ni siquiera plenamente objetiva debido a su afán homogeneizante, poco –o nada– aporta al espectador. A cargo de Rogelio Orizondo, es el texto (y la obra en general) un vago intento de representar, entre otros aspectos, el mundo de la marginalidad cubana y de los desencantos que –según sugiere y con lo cual no coincido– son afines a toda la población cubana. El autor plantea no solo como consecuencia real, sino tácita, el sentimiento de la desilusión y la circunstancia de precariedad espiritual, sin ni siquiera suponer la existencia de escenarios contrarios a estos y, lo que es más grave, sin adentrarse en las profundidades y las causas de estas realidades, sin cuestionarse en lo absoluto los condicionamientos histórico-sociales que han provocado estos comportamientos. Nos presenta, pues, una Cuba esencialmente marginal y viciada y, como si no fuera suficiente semejante amplificación del asunto, lo hace de una manera superficial y simplista. Contrario a toda expectativa –al menos contrario a las mías– la obra

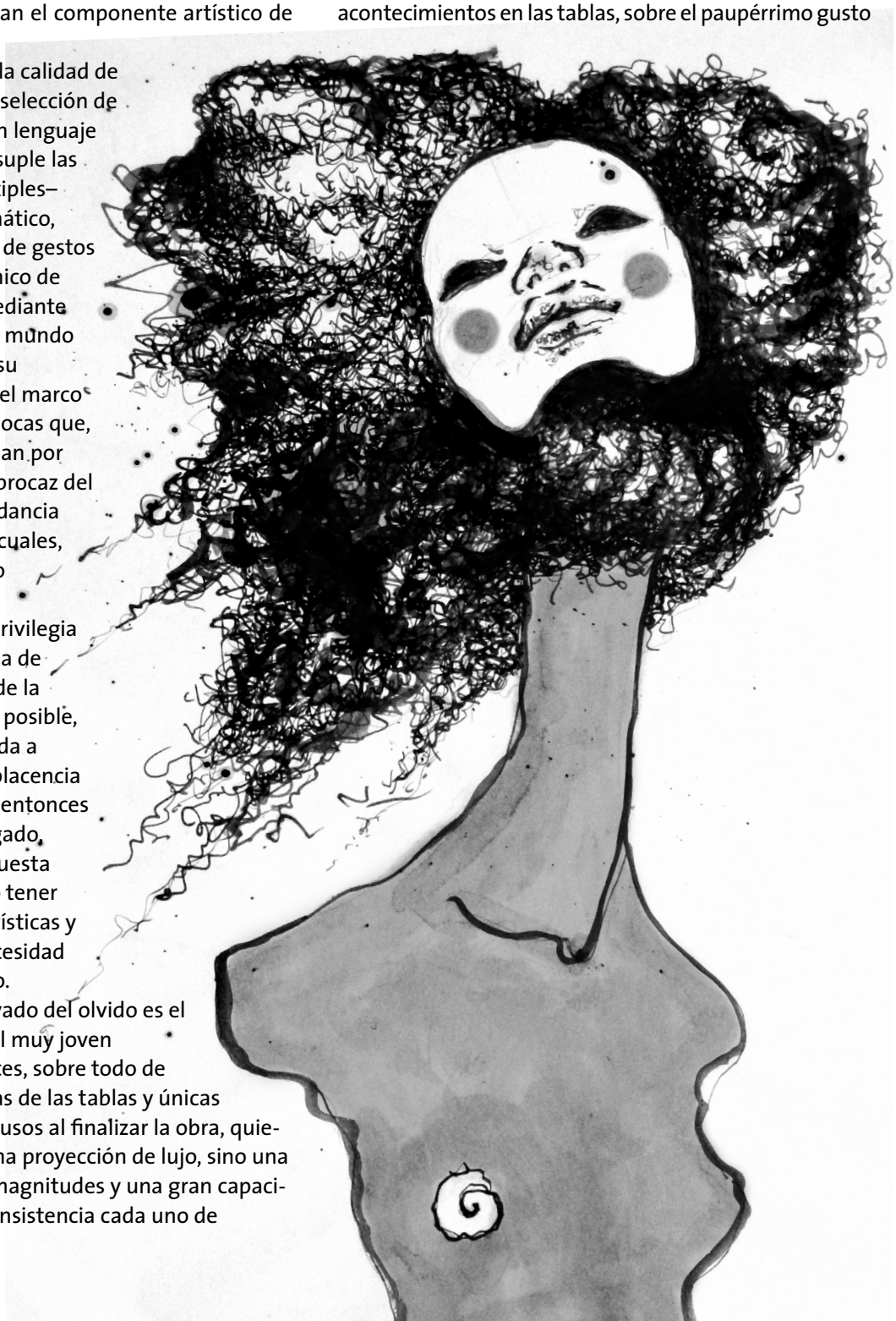
no se sustenta desde el plano temático porque no es consecuente con lo que propone: el cuestionamiento de asuntos que competen al ámbito nacional no pasa de ser la recreación lúdica y frívola de una realidad mucho más compleja, que el autor evita o, lo que pudiera ser peor, no comprende.

El hecho de que la obra se acoja a una estética carnavalesca no justifica el facilismo con que está concebido el texto dramático, consecuencia de un pobre manejo de los recursos y procedimientos escriturales, lo cual es uno de sus aspectos más reprochables: la yuxtaposición de frases de un registro vulgar sin cohesión y trasfondo algunos; el desmedido uso de palabras obscenas –procedimientos ambos generalmente injustificados en la trama– puestas en función de causar comicidad a ultranza; las excesivas parábolas entre escenas cotidianas y procesos históricos con el mundo de la sexualidad –que en un prudente número pudieron haber resultado efectivas– minan el componente artístico de la obra.

Demerita asimismo la calidad de *Antigonón* la desatinada selección de gestos para conformar un lenguaje corporal. La gestualidad suple las zonas –en este caso múltiples– de vacío en el texto dramático, pero no con un complejo de gestos que respondan a un abanico de interpretaciones, sino mediante movimientos propios del mundo de la sexualidad que, en su desmedido uso, reducen el marco de lecturas a solo unas pocas que, necesariamente, atraviesan por una visión descarnada y procaz del universo sexual. La abundancia de estos gestos –con los cuales, aclaro, no siento prejuicio alguno–, estética ya común en la compañía, privilegia en *Antigonón* la búsqueda de la comicidad, al parecer, de la manera menos compleja posible, como solución simplificada a cuestiones como la complacencia del arte. La obra deviene entonces especie de chiste prolongado, fácil, cómodo para una puesta que, en efecto, parece no tener grandes pretensiones artísticas y analíticas, y sí mucha necesidad de «agradar» a su público.

Si algo ha de ser salvado del olvido es el excelente desempeño del muy joven elenco de actores y actrices, sobre todo de las féminas, protagonistas de las tablas y únicas destinatarias de mis aplausos al finalizar la obra, quienes mostraron no solo una proyección de lujo, sino una versatilidad de grandes magnitudes y una gran capacidad para sostener con consistencia cada uno de los muy distanciados personajes que representaron en el escenario. Con un trabajo serio y muy profesional, las jóvenes actrices se hicieron grandes en la obra y relativizaron la poca calidad que por sí misma esta ostenta. Se pueden sumar a la lista de lo elogiable su proyección performática, el sencillo pero sugerente montaje escenográfico y el interesante y muy creativo diseño de vestuario –aspectos que dotan a la obra de una visualidad sumamente atractiva.

Durante la puesta a la que tuve la (des)dicha de asistir ocurrió lo de siempre con el público: dividido este en dos bandos, unos disfrutaron y agradecieron la obra, mientras que otros, en una porción mucho menor, la aborrecimos. Casi me atrevo a asegurar que el resto de las «caras largas» también pasó por el sentimiento de la depresión –causada no por el tema sino por la calidad de la obra–, también reflexionó sobre lo predecible de los acontecimientos en las tablas, sobre el paupérrimo gusto



estético en el público de una de las más sólidas potencias culturales de Latinoamérica y el Caribe, mientras soportaba una y otra vez las carcajadas de sus vecinos, o mientras escuchaba decir, desde el escenario, una larga, anacrónica y prescindible cadena de «malas palabras». ¿Es realmente este el rumbo que quiere el público cubano –los aplausos del Trianón me sugieren que sí– para nuestras producciones artísticas? ¿Es este el verdadero papel del creador: ajar, empobrecer, desvalorizar el arte? ¿O es acaso el de protegerlo del lodo de la desmemoria? Confieso, con tristeza, que temo que *Antigonón* ya haya pasado a la posteridad. UP

Interpretando partituras *de Dagobhis Dopazo*

(A propósito de la exposición *Partituras de amor*, en la galería Fresa y Chocolate, del Centro Cultural Cinematográfico ICAIC, septiembre 2013)

Berta Carricarte

Tiene el artista autodidacta la libertad de expresar sus turbulencias espirituales, sin consultar o, al menos, sin seguir a pie juntillas los preceptos de las academias. Tiene también el riesgo de no parecer tan ingenuo a los ojos implacables del crítico. Siempre que me asalta la duda en cuanto a la profundidad artística de una obra plástica, me planteo la siguiente pregunta: ¿Colgaría yo este cuadro en algún lugar de mi casa? ¿Me gustaría que algo semejante se me hubiese ocurrido a mí? ¿Tomaría una foto de ese objeto para comentarla luego con mis amigos diletantes? ¿Me gustaría imitar, al calor de mis fantasías como espectadora, ese gesto artístico? Frente a la muestra titulada *Partituras de amor*, del artista autodidacta Dagobhis Dopazo Alonso, me asaltaron en cierto modo esas preguntas, a las que contesté negativamente, aun reconociendo un interesante manejo de los tonos cromáticos en la mayoría de las piezas expuestas.

No quiere esto decir que considero de escaso valor el trabajo creativo de Dopazo. Digo simplemente que no hay conexión emotiva entre su propuesta y mi sensibilidad. Se me hace muy precario el diálogo que puedo establecer con sus lienzos, y en una rápida mirada agoté toda posibilidad de especulación estética con su obra. Siento que hay demasiada complacencia, demasiado halago en la mirada, demasiada melaza en el café. Me llena de incómodo recelo la perfección técnica de las curvas de sus chelos, guitarras y saxos. Me enerva la pose aquiescente de sus bustos femeninos, me mortifican sus falsas transparencias y su rítmica degradación de color. Me empalagan el mudo perfil y las emanaciones eróticas de sus personajes. Prefiero mil veces una obra que me confunde porque no alcanzo a comprender su sentido, que aquella obra que con su simpleza (no simplicidad) emborronó el misterio que el arte debe exacerbar.

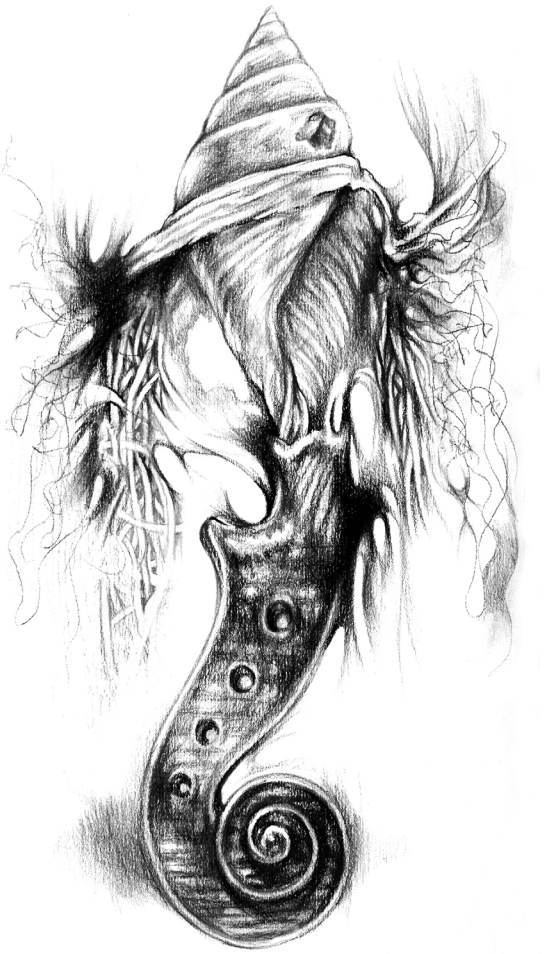
Sin embargo, le escuché hablar sobre su necesidad de expresarse a través de aquellas formas y colores, que le dicta su natural instinto creativo. Y pensé entonces que la perfección existe para el arte de vanguardia que hizo Miguel Ángel en la Capilla Sixtina, Goya en su fabulosos grabados, Picasso en sus *Señoritas de Avignon*, Diego Rivera en sus murales, Lam en su *Jungla*, Bedia... y tantos otros. Por las venas de todo artista verdadero, corre la voluntad inaplazable de comunicar un estado de ánimo, un deseo, un sueño, una ilusión, una fantasía, e incluso, puede ser la intención de confrontar conceptos, proponer y ensayar nuevos enfoques perceptivos, pero siempre sobre la base de darle participación al espectador, en mayor o menor medida, de acuerdo a la naturaleza del hecho artístico planteado.

Ananda K. Coomaraswamy, destacado historiador cingalés, ha dicho: «La Belleza es siempre una cosa accidental para el arte grande, como la felicidad es un mero incidente para una vida noble, puesto que tanto la Belleza como la Dicha no satisfacen por sí mismas, y rara vez se obtienen cuando se las busca como finalidades rotundas.» Por eso pienso que no se debe coquetear con el arte, tomando la ingenuidad o la espontaneidad como pretexto. Si el creador tiene talento, aunque no pase academia, removerá el corazón de los espectadores con su obra, y dará en ella las coordenadas sensoriales de su época, o será profeta y paria que cien años después aclamarán las multitudes. Hoy, cuando el oficio se supedita a lo epistemológico, a la sustancialidad del discurso, la galería ha dejado de ser espacio de complacencia para convertirse en plaza de reflexión. Todos tenemos gracia para hacer algo con arte. Todos somos artistas potenciales. Si así no fuera tampoco podríamos entonces disfrutar lo que otros hacen con *artisticidad*. En los tiempos que corren es una bobería querer sostener la diferencia entre artista y público, basándose en el dominio del oficio y el entrenamiento académico. Hoy por hoy el arte apuesta con más fervor por la intercambiabilidad de roles.

Pero también es un error pensar que todos podemos ser talentos artísticos. A veces la magia con que una persona decora el interior de su vivienda, le ofrece a quien la visita, un sentimiento de placer y bienestar semejante al que experimenta otra persona recorriendo

una galería llena de lienzos famosos. Los tonadistas y decimistas cubanos formados en la tradición oral, y no en la enseñanza académica, son un excelente ejemplo de que el arte puede cultivarse con voluntad y constancia. La vida ha demostrado que lo más importante es la capacidad de conmover, de estremecer, involucrar, y eso no lo enseña ninguna escuela de arte en el mundo. Pero cuando se aspira a los espacios de legitimación social del arte, entonces hay que estar consciente del reto y obrar en consecuencia.

Conozco maratonistas amateurs, gente simple, amante del deporte, con un sentido muy sólido de la disciplina física, que sudan el chándal día tras día por puro respeto a una vida sana, pero a los que jamás se les ocurriría pedir vacante en el equipo Cuba. UP



Decolonizar la universidad

La *hybris* del punto cero y el diálogo de saberes

Santiago Castro-Gómez

Desde hace algunos años, el sociólogo venezolano Edgardo Lander ha venido investigando el tema de los vínculos entre la universidad latinoamericana y la «colonialidad del saber». En opinión de Lander, las ciencias sociales y las humanidades que se enseñan en la mayor parte de nuestras universidades no sólo arrastran la «herencia colonial» de sus paradigmas sino, lo que es peor, contribuyen a reforzar la hegemonía cultural, económica y política de Occidente. Para Lander, [...] la formación profesional [que ofrece la universidad], la investigación, los textos que circulan, las revistas que se reciben, los lugares donde se realizan los posgrados, los regímenes de evaluación y reconocimiento de su personal académico, todo apunta hacia la sistemática reproducción de una mirada del mundo desde las perspectivas hegemónicas del Norte. (Lander, 2000, p. 65)1

En este trabajo quisiera reforzar y profundizar en algunos de los temas tratados por Lander, buscando responder a la siguiente pregunta: ¿qué significa decolonizar la universidad en América Latina? Obviamente, la respuesta a esta pregunta exige señalar en qué consiste esa «mirada del mundo» que Lander identifica con las herencias coloniales del conocimiento y que, en su opinión, son reproducidas sistemáticamente por la universidad. Mi tesis será que esa mirada colonial sobre el mundo obedece a un modelo epistémico desplegado por la modernidad occidental, que denominaré «la *hybris* del punto cero». Argumentaré que la universidad reproduce este modelo, tanto en el tipo de pensamiento disciplinario que encarna, como en la organización arbórea de sus estructuras. Afirmaré que, tanto en su pensamiento como en sus estructuras, la universidad se inscribe en lo que quisiera llamar la estructura triangular de la colonialidad: la colonialidad del ser, la colonialidad del poder y la colonialidad del saber. Con todo, mi diagnóstico no será sólo negativo sino también propositivo. Argumentaré que aun en el interior de la universidad se están incorporando nuevos paradigmas de pensamiento y organización que podrían contribuir a romper con la encerrona de este triángulo moderno/colonial, si bien todavía de forma muy precaria. Me referiré concretamente a la transdisciplinariedad y el pensamiento complejo, como modelos emergentes desde los cuales podríamos empezar a tender puentes hacia un diálogo transcultural de saberes.

Procederé del siguiente modo: iniciaré con el diagnóstico de Jean-François Lyotard sobre la crisis de legitimación de la universidad contemporánea en el marco del capitalismo posfordista, mostrando cuál podría ser la oportunidad que tiene la universidad para iniciar la decolonización en este contexto.

Luego me referiré al tema del diálogo de saberes, afirmando que de nada sirve incorporar la transdisciplinariedad y el pensamiento complejo, si ello no contribuye a permitir un intercambio cognitivo entre la ciencia occidental y formas post-occidentales de producción de conocimientos.

La universidad rizomática

Quisiera empezar haciendo referencia al diagnóstico avanzado por Jean-François Lyotard, en su libro La condición posmoderna, sobre la situación del saber a finales de los años setenta. Me voy a centrar solamente en un aspecto del libro, cuando Lyotard examina las dos versiones del relato moderno de la legitimación del saber y los vincula con su institucionalización en la universidad. Se trata de los dos grandes relatos (o meta-relatos) que sirvieron para legitimar la producción y organización de los conocimientos en la modernidad.

El primer meta-relato es el de la educación del pueblo. Según esta narrativa, todas las naciones tienen derecho a gozar de las ventajas de la ciencia y la tecnología, con el objetivo de «progresar» y mejorar las condiciones materiales de vida para todos. En este contexto, la universidad es la institución llamada a proveer al «pueblo» de conocimientos que impulsen el saber científico-técnico de la nación. El progreso de la nación depende en gran parte de que la universidad empiece a generar una serie de sujetos que incorporan el uso de conocimientos útiles. La universidad debe ser capaz de formar ingenieros, constructores de carreteras, administradores, funcionarios: toda una serie de personajes dotados de capacidades científico-técnicas para vincularse al progreso material de la nación (Lyotard, 1999, p. 63).

El segundo meta-relato que identifica Lyotard es el del progreso moral de la humanidad. Ya no se trata sólo del progreso técnico de la nación sino del progreso moral de la humanidad entera. En este contexto, la función de la universidad ya no sería tanto formar profesionistas, ingenieros, administradores o técnicos, sino formar humanistas, sujetos capaces de «educar» moralmente al resto de la sociedad. No se hace tanto énfasis aquí en los saberes técnicos sino en las humanidades. En este segundo meta-relato, la universidad busca formar los líderes espirituales de la nación. La universidad funge como el alma máter de la

sociedad, porque su misión es favorecer la realización empírica de la moralidad (Lyotard, 1990, p. 69).

Tenemos, entonces, dos tipos de meta-relatos que podemos identificar con dos modelos de universidad y dos tipos de función social del conocimiento. Se trata, en realidad, de dos modelos en competencia, de dos formas de legitimación narrativa que favorecen dos tipos diferentes de conocimiento y dos tipos diferentes de universidad. Sin embargo, no voy a reflexionar ahora sobre las diferencias entre los dos modelos, sino sobre los elementos comunes que hay entre ellos. El primer elemento común que me parece identificar es la estructura arbórea del conocimiento y de la universidad. Ambos modelos favorecen la idea de que los conocimientos tienen unas jerarquías, unas especialidades, unos límites que marcan la diferencia entre unos campos del saber y otros, unas fronteras epistémicas que no pueden ser transgredidas, unos cánones que definen sus procedimientos y sus funciones particulares.

El segundo elemento común es el reconocimiento de la universidad como lugar privilegiado de la producción de conocimientos. La universidad es vista, no sólo como el lugar donde se produce el conocimiento que conduce al progreso moral o material de la sociedad, sino como el núcleo vigilante de esa legitimidad. En ambos modelos, la universidad funciona más o menos como el panóptico de Foucault, porque es concebida como una institución que establece las fronteras entre el conocimiento útil y el inútil, entre la doxa y la episteme, entre el conocimiento legítimo (es decir, el que goza de «validez científica») y el conocimiento ilegítimo.

Quisiera argumentar ahora que estos dos elementos, comunes a ambos modelos, pertenecen a las herencias coloniales del conocimiento señaladas por Lander y se inscriben, por tanto, en la estructura triangular de la colonialidad que mencionábamos antes. Mi tesis será que tanto la estructura arbórea y disciplinar del conocimiento como la postulación de la universidad como ámbito fiscalizador del saber reproducen un modelo epistémico moderno/ colonial que deseo llamar la «*hybris* del punto cero».

Para explicar en qué consiste la *hybris* del punto cero, quisiera empezar con una genealogía del modo como las ciencias comenzaron a pensarse a sí mismas entre 1492 y 1700, pues es en esa época cuando emerge el paradigma epistémico que todavía es hegemónico en nuestras universidades. En efecto, durante esa época se produce una ruptura con el modo como la naturaleza era entendida, no sólo en el interior de Europa sino en todas las culturas del planeta. Si hasta antes de 1492 predominaba una visión orgánica del mundo, en la que la naturaleza, el hombre y el conocimiento formaban parte de un todo interrelacionado, con la formación del sistema-mundo capitalista y la expansión colonial de Europa esta visión orgánica empieza a quedar subalternizada.

Se impuso poco a poco la idea de que la naturaleza y el hombre son ámbitos ontológicamente separados, y que la función del conocimiento es ejercer un control racional sobre el mundo. Es decir que el conocimiento ya no tiene como fin último la comprensión de las «conexiones ocultas» entre todas las cosas, sino la descomposición de la realidad en fragmentos con el fin de dominarla.

A Descartes se le suele asociar (injustamente) con la emergencia de este nuevo paradigma filosófico.4 Tanto en el Discurso del Método como en las Meditaciones Metafísicas, Descartes afirma que la certeza del conocimiento sólo es posible en la medida en que se produce una distancia entre el sujeto conocedor y el objeto conocido. Entre mayor sea la distancia del sujeto frente al objeto, mayor será la objetividad. Descartes pensaba que los sentidos constituyen un obstáculo epistemológico para la certeza del conocimiento y que, por tanto, esa certeza solamente podía obtenerse en la medida en que la ciencia pudiera fundamentarse en un ámbito incontaminado por lo empírico y situado fuera de toda duda. Los olores, los sabores, los colores, en fin, todo aquello que tenga que ver con la experiencia corporal, constituye, para Descartes, un «obstáculo epistemológico», y debe ser, por ello, expulsado del paraíso de la ciencia y condenado a vivir en el infierno de la *doxa*.

El conocimiento verdadero (episteme) debe fundamentarse en un ámbito incorpóreo, que no puede ser otro sino el cogito. Y el pensamiento, en opinión de Descartes, es un ámbito meta-empírico que funciona con un modelo que nada tiene que ver con la sabiduría práctica y cotidiana de los hombres. Es el modelo abstracto de las matemáticas. Por ello, la certeza del conocimiento sólo es posible en la medida en que se asienta en un punto de observación inobservado, previo a la experiencia, que debido a su estructura matemática no puede ser puesto en duda bajo ninguna circunstancia.

En efecto, Descartes estaba convencido de que la clave para entender el universo se hallaba en la estructura matemática del pensamiento, y de que esta estructura coincidía con la estructura matemática de la realidad. La visión del universo como un todo orgánico, vivo y espiritual fue reemplazada por la concepción de un mundo similar a una máquina. Por ello, Descartes privilegia el método de razonamiento analítico como el único adecuado para entender la naturaleza. El análisis consiste en dividir el objeto en partes, desmembrarlo, reducirlo al mayor número de fragmentos, para luego recomponerlo según un orden lógico-matemático. Para Descartes, como luego para Newton, el universo material es como una máquina en la que no hay vida, ni telos, ni mensaje moral de ningún tipo, sino tan sólo movimientos y ensamblajes que pueden explicarse de acuerdo con la disposición lógica de sus partes. No sólo la naturaleza física, sino también el hombre, las plantas, los animales, son vistos como meros autómatas, regidos por una lógica maquínica. Un hombre enfermo equivale simplemente a un reloj descompuesto, y el grito de un animal herido no significa más que el crujido de una rueda sin aceite.

Pues bien, es este tipo de modelo epistémico el que deseo denominar la *hybris* del punto cero. Podríamos caracterizar este modelo, utilizando la metáfora teológica del Deus Absconditus. Como Dios, el observador observa el mundo desde una plataforma inobservada

de observación, con el fin de generar una observación veraz y fuera de toda duda. Como el Dios de la metáfora, la ciencia moderna occidental se sitúa fuera del mundo (en el punto cero) para observar al mundo, pero a diferencia de Dios, no consigue obtener una mirada orgánica sobre el mundo sino tan sólo una mirada analítica. La ciencia moderna pretende ubicarse en el punto cero de observación para ser como Dios, pero no logra observar como Dios. Por eso hablamos de la *hybris*, del pecado de la desmesura. Cuando los mortales quieren ser como los dioses, pero sin tener capacidad de serlo, incurren en el pecado de la *hybris*, y esto es, más o menos, lo que ocurre con la ciencia occidental de la modernidad. De hecho, la *hybris* es el gran pecado de Occidente: pretender hacerse un punto de vista sobre todos los demás puntos de vista, pero sin que de ese punto de vista pueda tenerse un punto de vista.

Pero, ¿qué tiene que ver todo esto con el tema de la universidad? Hablábamos de la estructura arbórea y disciplinaria del conocimiento que comparten los dos modelos de universidad señalados por Lyotard. Pues bien, mi tesis es que la universidad moderna encarna perfectamente la «*hybris* del punto cero», y que este modelo epistémico se refleja no sólo en la estructura disciplinaria de sus epistemes, sino también en la estructura departamental de sus programas.

Las disciplinas son ámbitos que agrupan diversos tipos de conocimiento experto: la sociología es una disciplina, la antropología es una disciplina, la física y las matemáticas también lo son. Las disciplinas materializan la idea de que la realidad debe ser dividida en fragmentos y de que la certeza del conocimiento se alcanza en la medida en que nos concentremos en el análisis de una de esas partes, ignorando sus conexiones con todas las demás. Lo que hace una disciplina es, básicamente, recortar un ámbito del conocimiento y trazar líneas fronterizas con respecto a otros ámbitos del conocimiento. Esto se logra mediante ingeniosas técnicas. Una de ellas consiste en inventarse los «orígenes» de la disciplina. Las disciplinas construyen sus propios orígenes y escenifican el nacimiento de sus padres fundadores. En una palabra, las disciplinas construyen sus propias mitologías: Marx, Weber y Durkheim como padres de la sociología; «los griegos» como padres de la filosofía; Newton como padre de la física moderna, etc. De este modo, las disciplinas recortan ciertos ámbitos del conocimiento y definen ciertos temas que son pertinentes única y exclusivamente a la disciplina. Esto se traduce en la materialización de los cánones. En prácticamente todos los currículos universitarios, las disciplinas tienen un canon propio que define cuáles autores se deben leer (las «autoridades» o los «clásicos»), cuáles temas son pertinentes y qué cosas deben ser conocidas por un estudiante que opta por estudiar esa disciplina.

Los cánones son dispositivos de poder que sirven para «fijar» los conocimientos en ciertos lugares, haciéndolos fácilmente identificables y manipulables. Pero la *hybris* del punto cero se refleja no sólo en la disciplinarización del conocimiento, sino también en la arborización de la estructura universitaria. La mayoría de las universidades funcionan por «facultades», que a su vez tienen «departamentos», que a su vez tienen «programas». Las facultades funcionan como una especie de hogares de refugio para las epistemes. Así, por ejemplo, a una facultad de ciencias sociales le ha sido encomendada la administración y el control de todos los conocimientos que epistemológica y metodológicamente puedan ser legitimados como pertenecientes a una de las disciplinas de las «ciencias sociales». Surgen así los distintos departamentos, a los cuales pertenecen especialistas en cada una de las disciplinas vinculadas a la facultad en cuestión. Rara vez los profesores pueden moverse entre un departamento y otro, mucho menos entre una facultad y otra, porque son como prisioneros de una estructura universitaria, esencialmente fracturada.

Ya Pierre Bourdieu mostraba cómo esta división de la estructura universitaria esconde una lucha feroz entre diferentes actores por la obtención de un determinado tipo de capital, lo cual explica también la competencia entre las diversas unidades académicas por los recursos financieros. La pregunta que surge ahora es la siguiente: ¿existe una alternativa para decolonizar la universidad, liberándola de la arborización que caracteriza tanto a sus conocimientos como a sus estructuras? Es en este punto donde quisiera volver al diagnóstico de Lyotard sobre la crisis de la universidad contemporánea.

De acuerdo con Lyotard, vivimos actualmente en una «condición posmoderna» —yo agregaría «poscolonial»— en la que la función narrativa del saber ha cambiado con respecto a su forma propiamente moderna. La posmodernidad es caracterizada como el momento en que el sistema capitalista se torna planetario, y en el que la universidad empieza a plegarse a los imperativos del mercado global. Esto conduce a la universidad a una crisis de legitimación. La planetarización de la economía capitalista hace que la universidad no sea ya el lugar privilegiado para la producción de conocimientos. El saber que es hegemónico en estos momentos ya no es el que se produce en la universidad y sirve a los intereses del Estado, sino el que se produce en la empresa transnacional. Exceptuando algunas universidades de los Estados Unidos, la investigación de punta en tecnologías de la información es realizada por empresas multinacionales como Microsoft, que invierten millones de dólares en ello. El conocimiento que es hegemónico no lo produce ya la universidad bajo la guía del Estado, sino que lo produce el mercado bajo la guía de sí mismo. Así las cosas, la universidad deja de ser el núcleo fiscalizador del saber, tal como lo habían imaginado los pensadores ilustrados.

La universidad ya no puede fiscalizar el conocimiento, es decir, ya no puede servir, como lo pensara Kant, como un tribunal de la razón encargado de separar el conocimiento verdadero de la doxa. En otras palabras, bajo las condiciones sentadas por el capitalismo global, la universidad deja de ser el ámbito en el cual el conocimiento reflexiona sobre sí mismo.

En este sentido decimos, entonces, que la universidad se «factoriza», es decir, se convierte en una universidad corporativa, en una empresa capitalista que ya no sirve más al progreso material de la nación ni al progreso moral de la humanidad, sino a la planetarización del capital. El conocimiento científico en la posmodernidad es inmanente. Ya no es legitimado por su utilidad para la nación ni para la humanidad, sino por su performatividad, es decir, por su capacidad de generar determinados efectos de poder. El principio de performatividad tiene por consecuencia la subordinación de las instituciones de educación superior a los poderes globales. La belle epoque del profesor moderno, la era del «educador» y del «maestro» parece haber llegado a su fin, pues la función de la universidad hoy día ya no es educar sino investigar, lo cual significa: producir conocimientos pertinentes. Los profesores universitarios se ven abocados a investigar para generar conocimientos que puedan ser útiles a la biopolítica global en la sociedad del conocimiento. De este modo, las universidades empiezan a convertirse en microempresas prestadoras de servicios.

En este contexto, tan poco alentador, pareciera que la pregunta por la decolonización de la universidad tuviera que ser respondida con un «no» rotundo. Sin embargo, la luz que nace en esta contemporaneidad emergente de comienzos de siglo no puede ser vista si se le mide con los mismos patrones epistémicos de lo ya establecido. Existen ya, en el ámbito de la ciencia, paradigmas de pensamiento alternativos que rompen con la colonialidad del poder impulsada por la *hybris* del punto cero. La imagen del mundo como si fuese un sistema mecánico compuesto de bloques elementales, la visión de la vida social como una lucha competitiva por la existencia, la creencia en el progreso material ilimitado, la idea de que la luz excluye a la oscuridad y la razón a la barbarie, están siendo desafiadas por un paradigma emergente que empieza también a golpear las puertas de la universidad. Me refiero al paradigma del pensamiento complejo. La idea de que cada uno de nosotros es un todo físico-químico-biológico-psicológico-social-cultural, integrado en la compleja trama del universo, ha dejado de ser vista con sospecha por muchos hombres de ciencia, por académicos e intelectuales de todo el mundo.

Desde la física, la biología, la neurociencia, la antropología, la sociología y la psicología contemporáneas, se empiezan a revisar, implícita o explícitamente, los presupuestos epistémicos que marcaron la *hybris* del punto cero. Asistimos a un cambio de paradigma en la ciencia, que puede llegar a tener consecuencias muy positivas para la universidad (Capra, 2000; Martínez Míguelez, 2002; Maffesoli, 1997).

A mi juicio, el paradigma de la complejidad podría ser benéfico en la medida en que promueva la transdisciplinariedad. Vivimos en un mundo que ya no puede ser entendido sobre la base de saberes analíticos, que ven la realidad de forma compartimentada y fragmentada. Pero la universidad sigue pensando un mundo complejo de forma simple; continúa formando profesionales arborescentes, cartesianos, humanistas, disciplinarios, incapaces de intervenir en un mundo que funciona con una lógica compleja (Rozo Gauta, 2004, pp. 156-157). Para evitar esta parcelación del conocimiento y de la experiencia, la universidad debiera tomarse muy en serio las prácticas articulatorias de la transdisciplinariedad.

A diferencia de la interdisciplinariedad (concepto surgido en los años cincuenta del siglo pasado), la transdisciplinariedad no se limita a intercambiar datos entre dos o más disciplinas, dejando intactos los «fundamentos» de las mismas. Por el contrario, la transdisciplinariedad afecta el quehacer mismo de las disciplinas porque incorpora el principio del tercio incluido. Mientras que las disciplinas trabajan con el principio formal del tercio excluido (A no puede ser igual a –A), la transdisciplinariedad incorpora la idea de que una cosa puede ser igual a su contrario, dependiendo del nivel de complejidad que estemos considerando (Nicolescu, 2002, p. 50). Mientras que para la hybris del punto cero «lo tercero queda excluido», el pensamiento complejo y las sabidurías ancestrales (la Philosophia perennis) nos enseñan que «siempre se da lo tercero», es decir, que resulta imposible basarlo todo en una discriminación de los contrarios, porque estos tienden a unirse. La transdisciplinariedad introduce un viejo principio ignorado por el pensamiento analítico de las disciplinas: la ley de la coincidencia oppositorium. En el conocimiento, como en la vida, los contrarios no pueden separarse. Ellos se complementan, se alimentan mutuamente; no puede existir el uno sin el otro, como quiso la lógica excluyente de la ciencia occidental. En lugar de separar, la transdisciplinariedad nos permite ligar (link) los diversos elementos y formas del conocimiento, incluyendo, como veremos en la segunda parte de este texto, los conocimientos que la modernidad había declarado como dóxicos.

Pero una universidad que piensa complejamente debe ser también una universidad que funciona complejamente. Esto significa que debe hacer que sus estructuras también sean rizomáticas. Pienso, por ejemplo, en una universidad donde los estudiantes puedan ser coautores de sus propios planes de estudio, matriculándose, ya no en las estructuras fijas de un programa en particular, sino en una red de programas. El estudiante podría navegar, así, entre diversos programas de maestría e incluso de pregrado, conectados en red, no sólo en el interior de una sola universidad sino entre varias universidades.

Pienso en una estructura donde los profesores puedan pertenecer a varios departamentos a la vez, facilitando así el ejercicio de la transdisciplinariedad arriba descrito. Pienso en la utilización masiva de las nuevas tecnologías para la generación de programas virtuales,

OCEANO
ATLÁNTICO
SUR

desescolarizados, en los que el aprendizaje pueda ser interactivo con las máquinas.

Sin embargo, considero que el avance hacia una universidad transdisciplinaria lleva consigo el tránsito hacia una universidad transcultural, en la que diferentes formas culturales de producción de conocimientos puedan convivir sin quedar sometidos a la hegemonía única de la episteme de la ciencia occidental. Y esto por una razón específica: el pensamiento complejo permite entablar puentes de diálogo con aquellas tradiciones cosmológicas y espirituales, para las cuales la «realidad» está compuesta por una red de fenómenos interdependientes —que van desde los procesos más bajos y organizativamente más simples, hasta los más elevados y complejos— y que no pueden ser explicados sólo desde el punto de vista de sus elementos. Tradiciones filosóficas o religiosas en las que el entretejido es mayor que cada una de las partes (Bateson, 1997).

LA UNIVERSIDAD TRANSCULTURAL

El tema de la transdisciplinariedad en la universidad se encuentra unido a otro asunto no menos importante: el diálogo de saberes. No se trata sólo de que el conocimiento que proviene de una disciplina pueda articularse con el conocimiento proveniente de otra, generando así nuevos campos del saber en la universidad. Esto es tan sólo un aspecto al que probablemente nos llevaría la asimilación del pensamiento complejo, y del cual existen ya ciertas señales, aunque todavía tímidas. Pero el otro aspecto, el más difícil y que todavía no da señales de vida, tiene que ver con la posibilidad de que diferentes formas culturales de conocimiento puedan convivir en el mismo espacio universitario. Diríamos, entonces, que mientras que la primera consecuencia del paradigma del pensamiento complejo sería la flexibilización transdisciplinaria del conocimiento, la segunda sería la transculturización del conocimiento.

Sin embargo, el diálogo de saberes, así entendido, ha sido imposible hasta el momento, porque el modelo epistémico del punto cero se ha encargado de impedirlo. Recordemos que de acuerdo con este modelo, el hipotético observador del mundo tiene que desligarse sistemáticamente de los diferentes lugares empíricos de observación (punto 1, punto 2, punto 3, punto n) para ubicarse en una plataforma inobservada que le permita obtener la certeza del conocimiento. Pero esta plataforma no es sólo meta-empírica sino también meta-cultural. No son sólo los olores, los sabores y los colores aquello que obstaculiza el logro de la certeza, sino también la pertenencia a cualquier tipo de tradiciones culturales. Observados desde el punto cero, los conocimientos que vienen ligados a saberes ancestrales, o a tradiciones culturales lejanas o exóticas, son vistos como doxa, es decir, como un obstáculo epistemológico que debe ser superado. Solamente son legítimos aquellos conocimientos que cumplen con las características metodológicas y epistémicas definidas a partir del mismo punto cero. Los demás conocimientos, desplegados históricamente por la humanidad durante milenios, son vistos como anecdóticos, superficiales, folclóricos, mitológicos, «precientíficos» y, en cualquier caso, como pertenecientes al pasado de Occidente.

Este colonialismo epistémico de la ciencia occidental no es en absoluto gratuito. La *hybris* del punto cero se forma, precisamente, en el momento en que Europa inicia su expansión colonial por el mundo, en los siglos XVI y XVII, acompañando así las pretensiones imperialistas de Occidente (Castro-Gómez, 2005a). El punto cero sería, entonces, la dimensión epistémica del colonialismo, lo cual no debe entenderse como una simple prolongación ideológica o «superestructural» del mismo, como quiso el marxismo, sino como un elemento perteneciente a su «infraestructura», es decir, como algo constitutivo. Sin el concurso de la ciencia moderna no hubiera sido posible la expansión colonial de Europa, porque ella no sólo contribuyó a inaugurar la «época de la imagen del mundo» —como lo dijera Heidegger—, sino también a generar una determinada representación sobre los pobladores de las colonias como parte de esa imagen. Tales poblaciones empiezan a ser vistas como Gestell, es decir, como «naturaleza» que es posible manipular, moldear, disciplinar y «civilizar», según criterios técnicos de eficiencia y rentabilidad.

Diremos, entonces, que hacia mediados del siglo XVIII, Europa se mira a sí misma como en disposición de un aparato de conocimiento desde el cual es posible ejercer un juicio sobre los demás aparatos de conocimiento (pasados, presentes o futuros), y también como la única cultura capaz de unificar al planeta bajo los criterios superiores de ese parámetro. ¿Cómo es posible, entonces, un diálogo de saberes? De acuerdo con lo dicho hasta el momento, la respuesta no puede ser sino una: el diálogo de saberes sólo es posible a través de la decolonización del conocimiento y de la decolonización de las instituciones productoras o administradoras del conocimiento.

Decolonizar el conocimiento significa descender del punto cero y hacer evidente el lugar desde el cual se produce ese conocimiento. Si desde el siglo XVIII la ciencia occidental estableció que entre más lejos se coloque el observador de aquello que observa mayor será también la objetividad del conocimiento, el desafío que tenemos ahora es el de establecer una ruptura con este «pathos de la distancia». Es decir que ya no es el alejamiento sino el acercamiento el ideal que debe guiar al investigador de los fenómenos sociales o naturales. Con otras palabras: si la primera ruptura epistemológica fue con la doxa en nombre de la episteme para subir al punto cero, el gran desafío que tienen ahora las ciencias humanas es realizar una segunda ruptura epistemológica, pero ahora ya no con la doxa sino frente a la episteme, para bajar del punto cero. El ideal ya no sería el de la pureza y el distanciamiento,

sino el de la contaminación y el acercamiento. Descender del punto cero implica, entonces, reconocer que el observador es parte integral de aquello que observa y que no es posible ningún experimento social en el cual podamos actuar como simples experimentadores. Cualquier observación nos involucra ya como parte del experimento.

Acercarse a la doxa implica que todos los conocimientos ligados a tradiciones ancestrales, vinculados a la

corporalidad, a los sentidos y a la organicidad del mundo, en fin, aquellos que desde el punto cero eran vistos como «prehistoria de la ciencia», empiecen a ganar legitimidad y puedan ser tenidos como pares iguales en un diálogo de saberes. En la universidad, sin embargo, el logro de esta legitimidad no es cosa fácil. Con algunas excepciones, la idea de que la universidad pueda generar espacios en los que distintas formas de producir conocimiento —digamos entre la medicina indígena y la medicina tradicional— puedan coexistir, es, por ahora, una utopía, debido a que, de acuerdo con la taxonomía del punto cero, ambos tipos de saberes no son contemporáneos en el tiempo, aunque sean contemporáneos en el espacio.

Recordemos que esa fue, precisamente, la estrategia colonial de Occidente, desde el siglo XVIII: el ordenamiento epistémico de las poblaciones en el tiempo. Unos pueblos, los más bárbaros, se hallan congelados en el pasado y no han salido todavía de su auto-culpable «minoría de edad», mientras que otros, los europeos civilizados y sus epígonos criollos en las colonias, pueden hacer uso autónomo de la razón y viven por ello en el presente. Aunque el médico indígena sea contemporáneo del cirujano que estudió en Harvard, aunque este último pueda saludarle y compartir con él un café, la *hybris* del punto cero lo clasificará como un habitante del pasado, como un personaje que reproduce un tipo de conocimiento «orgánico», «tradicional» y «pre-científico».

Para finalizar digamos, entonces, que «decolonizar la universidad» significa por lo menos dos cosas:

1. El favorecimiento de la transdisciplinariedad. Como bien lo ha señalado Nicolescu (2002), la palabra «trans» tiene la misma raíz etimológica que la palabra «tres», y significa, por ello, la trasgresión del dos, es decir, aquello que va más allá de los pares binarios que marcaron el devenir del pensamiento occidental de la modernidad: naturaleza/cultura, mente/cuerpo, sujeto/objeto, materia/espíritu, razón/sensación, unidad/diversidad, civilización/barbarie. La transdisciplinariedad busca cambiar esta lógica exclusiva («esto o aquello») por una lógica inclusiva («esto y aquello»). Decolonizar la universidad significa, por ello, luchar contra la babelización y la departamentalización del conocimiento, firmes aliados de la lógica mercantil, a la cual se ha plegado la ciencia en el actual capitalismo cognitivo.

2. El favorecimiento de la transculturalidad. La universidad debería entablar diálogos y prácticas articulatorias con aquellos conocimientos que fueron excluidos del mapa moderno de las epistemes por habérseles considerado «míticos», «orgánicos», «supersticiosos» y «pre-racionales». Conocimientos que estaban ligados con aquellas poblaciones de Asia, África y América Latina, que entre los siglos XVI y XIX fueron sometidas al dominio colonial europeo.

En este sentido, José Rozo Gauta, estudioso de la cultura Muisca, y uno de los más importantes escritores del pensamiento complejo en Colombia, manifiesta la necesidad de [...] cambiar las ideas y prácticas eurocéntricas, especialmente la imposición colonial de la visión occidental del mundo y de sus prácticas e ideas económicas, políticas, sociales, culturales, educacionales y cognitivas. (Rozo Gauta, 2004, p. 164)

Queremos dejar claro que la decolonización de la universidad, tal como aquí es propuesta, no conlleva una cruzada contra Occidente en nombre de algún tipo de autoctonismo latinoamericanista, de culturalismos etnocéntricos y de nacionalismos populistas, como suelen creer algunos. Tampoco se trata de ir en contra de la ciencia moderna y de promover un nuevo tipo de oscurantismo epistémico. Cuando decimos que es necesario ir «más allá» de las categorías de análisis y de las disciplinas modernas, no es porque haya que negarlas, ni porque éstas tengan que ser «rebasadas» por algo «mejor».

Hablamos, más bien, de una ampliación del campo de visibilidad abierto por la ciencia occidental moderna, dado que ésta fue incapaz de abrirse a dominios prohibidos, como las emociones, la intimidad, el sentido común, los conocimientos ancestrales y la corporalidad. No es, entonces, la disyunción sino la conjunción epistémica lo que estamos pregonando. Un pensamiento integrativo en el que la ciencia occidental pueda «enlazarse» con otras formas de producción de conocimientos, con la esperanza de que la ciencia y la educación dejen de ser aliados del capitalismo posfordista. **UP**

BIBLIOGRAFÍA

Bateson, Gregory. (1997). *Espíritu y naturaleza*. Buenos Aires: Amorrortu.

Capra, Fritjof. (2000). *La trama de la vida*. Una nueva perspectiva de los sistemas vivos. Barcelona: Anagrama.

Castro-Gómez, Santiago. (2005a). *La hybris del punto cero*. Ciencia raza e Ilustración en la Nueva Granada (1750-1816). Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

_____. (2005b). *La poscolonialidad explicada a los niños*. Popayán: Editorial Universidad del Cauca, Instituto Pensar, Pontificia Universidad Javeriana.

Hardt, Michael y Antonio Negri. (2002). *Imperio*. Barcelona: Paidós.

Lander, Edgardo. (2000). «¿Conocimiento para qué? ¿Conocimiento para quién? Reflexiones sobre la universidad y la geopolítica de los saberes hegemónicos». En Santiago Castro-Gómez (ed.). *La reestructuración de las ciencias sociales en América Latina*. Bogotá: Centro Editorial Javeriano, Instituto Pensar, Pontificia Universidad Javeriana.

Lyotard, Jean-François. (1990). *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. México: Ediciones Rei.

Maffesoli, Michel. (1997). *Elogio de la razón sensible. Una visión intuitiva del mundo contemporáneo*. Barcelona: Paidós.

Martínez Míguelez, Miguel. (2002). *El paradigma emergente. Hacia una nueva teoría de la racionalidad científica*. México: Trillas.

Morin, Edgar. (2000). *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*. Bogotá: Icfes.

Nicolescu, Basabab. (2002). *Manifesto of Transdisciplinarity*. Albany: State University of New York.

Rozo Gauta, José. (2004). «Sistémica y pensamiento complejo». Vol. II. *Sistémica, educación y transdisciplinariedad*. Medellín: Biogénesis.

colaboradores

Yohannia Pérez Valdés (La Habana, 1988). Estudiante de cuarto año de Letras. Graduada del Centro de Formación Literaria Onelio Jorge Cardoso y ganadora en 2011 de la Beca de Creación El caballo de coral que otorga esta institución.

Darío García Luzón (La Habana, 1989). Estudiante de cuarto año de Letras.

Claudia Bofill (Cárdenas, 1993). Estudiante de tercer año de Letras.

Adriana Rodríguez (La Habana, 1994). Estudiante de segundo año de Letras.

Nils Longueira Borrego (La Habana, 1990). Estudiante de cuarto año de Historia del Arte.

Celia Rodríguez Tejuca (La Habana, 1991). Estudiante de cuarto año de Letras.

Berta Carricarte (La Habana, 1964). Máster en Historia del Arte.

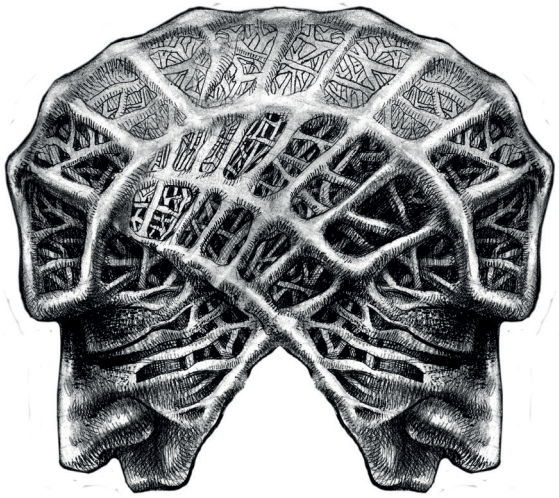
Mario Espinosa (La Habana, 1991). Estudiante de cuarto año de Letras.

Yudith Vargas Riverón (Madruga, 1988). Estudiante de quinto año de Historia del Arte.

Yelsy Hernández Zamora (La Habana, 1985). Licenciada en Historia del Arte y profesora de la Facultad de Artes y Letras. Obtuvo en 2011 una Beca Endesa para Iberoamérica de Patrimonio Cultural, que le permitió trabajar en el Museo Nacional del Romanticismo de Madrid. Actualmente es especialista del Consejo Nacional de Patrimonio Cultural.

Iledys González (Güira de Melena, 1989), profesora de Literatura Española de la Facultad de Artes y Letras y colaboradora del Aula Italo Calvino de la Universidad de La Habanapara la difusión de la cultura italiana.

Eloy Costa (La Habana, 1988) Licenciado en Letras y profesor de la Facultad de Artes y Letras.



UPsalōn

Facultad de Artes y Letras
Universidad de La Habana
Cuba
Abril 2014-Octubre 2014